当代小说十论

谢有顺/作品



文学评论卷

当代小说十论

谢有顺／作品

孟繁华　张清华／主编



文学评论卷

学术策划与支持

北京师范大学国际写作中心
沈阳师范大学中国文化与文学研究所

山東文藝出版社

图书在版编目（CIP）数据

当代小说十论／谢有顺著.
—济南：山东文艺出版社，2017.4
（身份共同体·70后作家大系／孟繁华，张清华主编）
ISBN 978-7-5329-5364-6

Ⅰ.①当… Ⅱ.①谢… Ⅲ.①小说评论—中国—当代—文集
Ⅳ.①I207.42-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 309875 号

当代小说十论

谢有顺 作品

主管部门 山东出版传媒股份有限公司
出版发行 山东文艺出版社
社　　址 山东省济南市英雄山路 189 号
邮　　编 250002
网　　址 www.sdwypress.com

读者服务 0531-82098776（总编室）
0531-82098775（市场营销部）
电子邮箱 sdwy@sdpress.com.cn

印　　刷 山东临沂新华印刷物流集团
开　　本 700 毫米 ×1000 毫米 1/16
印　　张 18　插页/2
字　　数 230 千
版　　次 2017 年 4 月第 1 版
印　　次 2017 年 4 月第 1 次印刷
书　　号 ISBN 978-7-5329-5364-6
定　　价 36.00 元

尚待完成的批评变革

——关于“70后”批评家的批评实践

孟繁华　张清华

“70后”这个命名，在1990年代末至21世纪初这个阶段，大约还是一个不明之物。因此，当宗仁发、施战军、李敬泽三位批评家提出之初，并未引起轩然大波。对这个命名的质疑或不满，是晚近的事情。在我们看来，当没有能力提出重大问题的时候，纠缠一些根本不重要的细枝末节，实无必要。我们的意思是，无论作家还是批评家，一代新人就这样矗立在我们面前了，他们每个人都有很大的差异性，但也有依稀可见的共性。当要讨论这代人的文学批评的时候，使用一个有“通约”可能的概念也未尝不可。从某种意义上说，起码三十多年来的文学概念，大多是临时性的：“伤痕文学”“反思文学”“改革文学”“朦胧诗”“寻根文学”“先锋文学”“实验小说”“小女子散文”“闲适文学”“文化散文”“女性文学”“海外文学”“离散文学”“打工文学”“底层写作”“城市文学”等等，不一而足，哪个概念是准确无误的？但是，作为切近的文学现象，谈到一个概念我们大抵知道要讨论的是什么问题，这便足矣。眼前的文学现象谁有能力一览无余一目了然呢？因此，与其纠缠于差强人意的概念问题，不如着力探讨一下其内部的问题。

这里要讨论的是“70后”批评家的文学批评实践的问题。我们选择了谢有顺、梁鸿、贺桂梅、张莉、李云雷、张定浩、张晓琴、李丹梦、

郭冰茹、饶翔、霍俊明、王士强等十二位批评家，尽管他们的个人风格和研究路向各不相同，但大体可以展示出“70后”一代批评家的风貌与特点，以及与其他代际批评家的差异性。

“70后”批评家，基本都有高学历，在学院受过系统的学术训练和文学批评训练，对中西方文学作品和批评理论都很熟悉。这是他们从事文学批评的起点，也是他们与前几代批评家的不同。这一背景使他们一起步就具有了较为宽广的学术视野，掌握了十分专业的批评方法。他们看上去似乎很少有共同的历史记忆，并未形成一个严格意义上的“历史共同体”，但是，相对宽松的学术环境，却使他们较多地保有了个人的批评风格和个性，这是他们的幸运。另一方面，文学批评并不意味着是书斋里的事业，它确实需要批评家对社会历史有更广阔和深入的理解，特别是对历史和现实的感性认知。“50后”“60后”一代批评家，或许早年所受教育有欠缺，读书的年龄经历了“文革”的动荡和“上山下乡”，但他们因此也有了更多对社会历史和国情的切近认知。这使得他们在面对文学时，能够带着强烈的问题意识展开批评活动。20世纪80年代的文学批评之所以能够引发整个社会的关注，除了那时的历史语境使然，与这代人如上所说的背景也不无关系。80年代的社会批判和90年代的人文精神大讨论，充分体现了这代人的价值观和关注问题的方式方法。相形之下，从书斋走出来的“70后”批评家，则不大可能是怀着这样的情结来进入批评工作的。

然而，作为代际，我们或许也真的无力来概括他们更多的共同性，如果说“70后”作家的创作还有着某些可探查的共性——比如经验的碎片化、历史记忆中公共性的消失、叙事美学上的琐屑化，等等，在“70后”批评家这里，则除了年代的相同，而并无太多的共同性。所以，与其勉为其难地去归纳，不如分别来谈谈他们的一些个性。事实上，“70后”批评家由于他们的出身背景和个人价值目标的不同，确乎表现出了

比较鲜明的个人特点。

就批评立场看，李云雷或许是一个有代表性的个例。他出身于农村，因此对乡村和底层生活的关注带着强烈的情感色彩。“底层写作”这一仍存争议的文学现象，在李云雷那里获得了不懈的支持和肯定。他说：“我是‘底层文学’的倡导者与推动者之一，正是这些批评让我意识到了我与‘他们’的不同，这一不同包括两个方面，一是在身份与自我意识上，我来自于社会底层，并与之保持着血肉般的联系，与其他评论家强烈的‘精英意识’有着鲜明的不同；二是在知识上，我汲取了‘新左派’的重要思想资源，对1980年代以来的新启蒙主义、新自由主义有所超越，形成了自己观察世界与文学的独特视角。正是在这些基础上，我撰写了一系列文章，从理论与历史等方面为‘底层文学’辩护，并探讨其健康发展的道路。在‘底层文学’的讨论中，一个值得关注的问题是，当曹征路、陈应松、刘继明、王祥夫、刘庆邦、胡学文、罗伟章等作家已经创作出了不少优秀作品之时，却并未在文学界得到足够的认可，而其中的一个重要原因则在于他们的作品不符合主流的‘美学’，但在我看来，在他们的作品（也包括一些‘打工文学’）中，恰恰蕴含着另一种美学或美学的萌芽，需要引起我们的重视。”[①] 他在注重文学审美标准的基础上，更注重文学实践与社会生活的关系；在支持先锋前卫探索的同时，更注重对传统文学理论遗产的继承；在密切关注文学自身发展变化的时候，也注意从其他艺术形式中看到文学艺术发展变化的相关性和同一性。因此，李云雷的文学批评不仅与当下文学生产实践密切相关，同时，他的文化“左翼”的情感色彩，使他的文学批评具有鲜明的介入意识，也使他成为维护这个时代底层写作最具活力的声音之一。他迅速地站在了文学批评的前沿，与他一直坚持的底层情怀大有关系。

在批评实绩方面建树比较突出，且与上个年代的批评家之间有更多

---

① 李云雷博客：《略谈我的文学批评》，2013年3月6日。

传承的，应该是谢有顺。某种意义上，他可算是“70后”批评家的一个例外。他成名的时候，他们这一代大多数的批评家还在校学习。少年成名的他也有过乡村生活经历，因此，在谈到影响他的人与事时，他说：“……更多的是一些渺小的人物，他们不可能在历史上留下名字，但他们的内心却有着不可动摇的信念，比如我父亲的耿直和公正，我在福州时一些朋友的谦卑和纯粹，我在报社时一些同事的勇敢和敬业，等等。他们的存在，会构成一个不易觉察的精神气场，影响着你。这种来自日常生活的细微影响，有时比你的阅读和思考更加重要。”[①] 但是，谢有顺的出身背景似乎并没有与他的文学批评构成直接关系，他更关注的还是精英圈子，经典化程度高的一批作家，关注文学与人的精神世界的关系。但出身背景对他潜移默化的影响还是存在的，面对当下的文坛，他曾引用韩少功的话说：“民众关心的，他们不关心。民众高兴，他们不高兴。民众都看明白了的，他们还看不明白，总是别扭着。”这多少有些民粹主义色彩的思想，不能说与他的乡村生活经验无关。当然，有顺作为批评家留给人最多的印象，还是他活跃的身姿、过人的见识和才气，还有这代批评家文风中少见的诗意和老练。

如果要找一个“70后”学院派批评家的代表，或许还要数到贺桂梅。她在北京大学读书十年，留校任教后主要从事现当代文学史、思想史研究与当代文化批评。从某种意义上说，她是一个学者而不是批评家，但她的研究又一直与文学现场有比较密切的关系。因为这种身份，她可能更具历史纵深感，视野也更加宽阔。比如在谈到如何认识80年代的时候，她说：“90年代关于80年代的论辩，主要是在知识界内部展开的，而当前的80年代热，却是一个扩散到不同社会层面的话题。比如在社会心理层面上，现在对于80年代的想象和关注的热情，带有很强的‘怀旧’色彩。当80年代可以成为‘怀旧’对象时，就说明人

① 姜广平：《“持志如心痛”——与谢有顺对话》，《西湖》2007年10期。

们意识到‘80年代已经过去了’，因此可以站在一种新的关于现实的感知和对历史的重新确认的位置上‘回过头’来看80年代。这种社会心态的形成，当然与当下中国经济‘崛起’，以及90年代以来中国社会的巨大变化密切联系在一起。可以说，今天的‘80年代热’，是带有距离感的、对80年代的重新认知。如何认知80年代，也与如何判断、叙述中国社会的现实紧密相关。比如，如何看待中国的经济崛起，有人认为这是‘告别革命’的结果，有人则认为正因为有了毛泽东时代的‘革命’，80年代的改革才能有今天的成果。又比如，怎么看待今天中国社会中存在的阶层、阶级分化，有人认为这是因为80年代的‘民主’诉求没有被实践，而有人则认为需要在批判80年代西方式民主实践的基础上重新思考‘民主’的真正涵义等等。”[①] 这只是贺桂梅大量论述中的一个例子，但从中可以看出，她思考问题的方式方法，已远远超出了文学批评的范畴。它是综合了社会、历史、经济、文化等各方面的问题一起提出来的。但是，它又没有离开当下中国的问题场，并且仍然是文学批评的题中应有之义。作为“70后”一代，有如此宽广的视野，实属不易。

另一个学院派出身，但却被称为“反教条主义”批评家的例子是张莉，清晰、准确和敏锐是她的特点。良好的学术训练并未使她变得迟钝，相反，她介入现场的反应却是更加机警和迅速。她自己说，在读研究生的七年时间里，“大都在图书馆里度过。从研一开始，我每天都去清华旧图书馆翻《新青年》《妇女杂志》《小说月报》……在北师大也一样，我用一年多的时间去翻看民国女校教材，各种民国教育杂志，从早晨到晚上。这些阅读是写论文的必备功课；但有些阅读，比如研一用半年时间做萧红研究，读萧红萧军端木蕻良传记；还比如研二去北大图书馆翻

---

① 贺桂梅：《重返80年代，打开中国视野——贺桂梅访谈录》，见《思想中国：批判的当代视野》代序，广东人民出版社，2014年版。

创刊以来的《文艺报》等是兴趣使然。我很庆幸自己当年兴趣芜杂，这使我日后谈论很多问题时有了基础，对百年现代文学的发展也有了更真切的认识。"[①] 这样枯燥的学院训练，为日后一个批评家的成长奠定了坚实的基础。张莉的女性文学研究、孙犁研究、新锐作家的批评等，都有与众不同的特点。

如果谈到对 80 年代以来海派的"才子派批评"的传承，张定浩又是另一个例子。既写诗又研究孟子，确乎使他的文字有了更大的张力，但令人惊讶的是，在行使批评职能之时，他既没有诗人的缱绻犹豫，也不像从故纸堆里走出的老学究，而他的雄辩又确实没有辜负对孟子的研究。他的批评锋芒在当今批评家里罕有匹敌，他的直言不讳肯定会让一些作家心有顾忌。他在评论余华的《第七天》时指出："闹剧式的叙述是余华的擅长，但在这样的闹剧中，能干是用'有房有车有钱'来体现的，情绪是用哭闹和跳楼来表现的，夫妻和好是用下跪和打自己嘴巴来实现的，小说家得是看了多少狗血电视剧和网络小说，才能有勇气忍受这样老掉牙的架空设计？无论《第七天》的叙述者是生者还是死者，这都不再是小说，这是丧失了一切想象力和对生活细节的记忆能力之后的，属于活人的平庸。"不仅如此，张定浩还对《第七天》的某些评论也提出了批评："因为《第七天》中描述了飘舞的雪花，有人就诗意地联想到乔伊斯的《死者》；因为《第七天》有对权力腐败的表达，有人就敏感地攀附起奥威尔的《动物农庄》。这些人应该好好再去读读乔伊斯和奥威尔，去看看对现实生活的爱和恨是如何在那些杰出小说家笔下诚实地纠缠在一起，去听听那些自由灵魂的生动对话，去感受那真正的悲悯，还有满怀敬畏的同情。"[②] 这样的评论，观点或许还可讨论，但足以见

---

① 周明全：《理想的批评环境应众声喧哗——访谈"70后"著名批评家张莉》，《西湖》2013年6期。

② 张定浩：《〈第七天〉：匆匆忙忙地代表着中国》，见《批评的准备》，北岳文艺出版社，2015年版。

出批评家的人与个性，不是那种中学老师批作文式的批评。它在切入文本内部的同时，通过更广阔的视角，与批评对象展开了真正的批评与对话关系。

此外，既是作家又是批评家的梁鸿对河南作家的研究，李丹梦对百年中国乡土文学的研究，张晓琴对生态文学和当下热点文学现象的研究，霍俊明、王士强对当代中国诗歌的研究，郭冰茹对当代中国小说叙事的研究，饶翔对当下前沿作家特别是青年作家的批评等，都展现了不同的视角、风格和才情，在当代批评的不同向度上各有建树。

实事求是地说，今天从事文学批评的全部困难要远大于八九十年代。因为那个年代提出振聋发聩的问题是有可能的，无论是文学还是文化，到处积满了问题，而且处理起来也相对简单些。到“70后”这代批评家，他们面对文学或文化的问题时几乎是进了无物之阵。不要说提出问题，即便是对一个事物的命名都显得格外困难。如果我们对“70后”一代批评家期待过高，不仅不切实际，而且是不公平的。试想，“50后”“60后”批评家在这个时代又有怎样的作为呢？另一方面，国际关系、南海问题、东海问题、“一带一路”、楼市股市、资源短缺、环境污染、就业困难……这些关乎国家民族的重大问题，以及新闻和非虚构文体等对阅读和眼球的争夺，再加上学院学术制度、评价制度、项目制度等对学院批评家的制约困扰等，使文学批评更加步履维艰。因此，我们除了承认“70后”批评家尚未完成文学批评变革的现实外，还应该对这一代批评家怀有同情和敬意。

2016年9月，北京

目录

前言：当代文学的有与无

这是一个大时代，也是一个灵魂受苦的时代。所谓大时代，是因为它问题丛生，有智慧的人，自可从这些问题中“先立其大”；所谓灵魂受苦，是说众人的生命多闷在欲望里面，超拔不出来，心思散乱，文笔浮华，开辟不出有重量的精神境界，这样，在我们身边站立起来的就不过是一堆物质。即便是为文，也多半是要小聪明，走经验主义和趣味主义的路子，无法实现生命上的翻转，更没有心灵的方向感，看上去虽然热闹，精神根底上其实还是一片迷茫。

要谈文学的时代性，我以为这是个核心问题。谁都知道，文学在今日面临着巨大的困境，但只从文学本身看，已无从发现它的问题所在——任何技术性的或者片断性的变革，都不足以解答写作者的难题了；文学要想走出一条宽阔的路，需要有一次整体性的变革。

这场变革，我以为，首要的就是怎样正视生命、培育灵魂，从而为文学重新找回一个立场、一种肯定。

中国文学自古以来都是有立场的，所谓生命的立场——文学是生命的文学，学问是生命的学问。有生命的底子，才有性情的表达，“温柔敦厚，诗教也”，“思无邪”，说的正是作家中正的性情。以生命，通

性情，自内而外，故中国文学也被称为“心学”。钱穆说，“文心即人心，即人之性情，人之生命之所在。故亦可谓文学即人生，倘能人生而即文学，此则为人生之最高理想，最高艺术。”[1] 这是对中国文学的简练概括。以此观点看中国文学，就会明白，何以中国一直来唯诗歌一脉发达，小说则被贬为“小技”，不登大雅之堂——中国文人历来重一己性情之表达，而轻虚构、描摹实事这一写作路径；文字中要见作者的内在心情（诗歌尤其如此），而非去伪造他人的心情（小说近于伪造）；写作是为天地立心，而非放心（把心放于外，只见事事物物，不见生命和性情）。至五四以后，讲科学民主，文化界涌动着一股求事功的暗流，但求事功者，又未必有事功的精神，所以，新文化运动本质上还缺乏超越精神，它不关乎新的文化理想的建立，更不接续中国固有的文化生命，只是一种事功和运动。这样一来，文学的写法比起以前是有了很大的变化，丰富了许多，但文学的根本立场却丢了——文学越来越是一种工具或语言的游戏，不再是生命的学问，内在的精神力自然也开始走向衰败。

文学一旦只求事功，对生命的荒凉没有感觉，无法透出对生命的根本肯定，写作就必定倾向于自然和经验。自然和经验，背后关涉的是一种趣味——写作和生活的趣味。这个趣味并不俗。所以，描摹自然实事，书写“经验的我”，一直是五四以后中国文学的两大主流，这在当时是一种解放，它弥补了中国文学重性情流露而不及物的局限，使文学有了及物精神。不过，文学（尤其是小说）发展到今天，如果还是只有自然实事和“经验的我”，还只玩赏一种写作的趣味，而无法在生命的空间上有扩展，那就意味着失去了文学的立场。因为除了自然，还有人文，除了“经验的我”，还有道德的我、理性的我。写作一味地求外放，而不求往里收，不从生理和身体的生命里超拔出来，不讲道德勇气和超越

---

① 钱穆：《现代中国学术论衡》，生活·读书·新知三联书店，2001 年版，第 246 页。

精神，作家就容易堕入玩世主义和虚无主义之中，透显不出作家主体的力量。由此反观中国当代文学，我们不难发现，一直沉溺于自然实事和“经验的我”的文学，这些年来不过是在延续着量的增长，而无多少质的改变。

自然实事和“经验的我”，后面对应的正是量的精神，是纷繁的事象，是欲望和物质在作家笔下的疯狂生长，是每年几千部长篇小说的泛滥性出版。而所谓文学的质，它所对应的则是生命世界、价值世界。中国当代文学中，这些年几乎没有站立起来什么新的价值，有的不过是数量上的经验的增长，精神低迷这一根本事实没有多少改变，生命在本质上还是一片虚无。因为经验的我、身体的我，都是假我，唯有价值的我、道德的我，才是真我。以前讲文学，多注重讲写法，讲经验世界写得如何活泼、真实，仿佛文学只关乎这些，而无关道德和价值。现在看来，价值危机才是文学真正的危机。文学如果不能从生命、灵魂里开出一个新的世界，终究没有出路。

现代中国人，普遍感到生命黯淡，灵魂无所归依，但今日的文学无视这些惨淡的价值事实，只一味地去迎合那些事功层面的趣味，没有气魄张扬一种超越精神，更无法坚持有方向感的灵魂叙事，为心灵内在的力量作证，那个被欲望、物质闷了多年的生命如何才能翻转过来？

因此，现在是到了重申文学的精神立场的时候了。有立场，才有理想；有理想，才有担当和肯定。“现在这时代本很紧张，但大家却闷在这里。究竟所以如此，即因无理想。……如有理想出来，即可成大事功！”[①] 确实，很多的写作，日益流于耍小花样，自恋于一个小世界，或者讥讽道德，或者刻薄人事，用强用狠，一个比一个心狠手辣，说穿了，都在用文学混世界而已，唯独缺乏宽大、温暖、公正的眼光，缺乏以真

① 牟宗三主讲、蔡仁厚辑录：《人文讲习录》，广西师范大学出版社，2005年版，第64页。

性情立世，并从真我里发出的生命理想，说到底，缺乏精神的创造力。

批评也是如此。面对一片狼藉的文学世界，批评中最活跃的精神，也不过是一种“愤”，以否定为能事。由“愤”，而流于尖酸刻薄、耍小聪明者，也不在少数。古人写文章，重典雅，讲体统，现在这些似乎都可以不要了。牟宗三说：“君子存心忠厚，讲是非不可不严，但不可尖酸刻薄。假使骂人弄久了，以为天下的正气都在我这里，那就是自己先已受病。从前郑板桥曾说：‘题高则诗高，题矮则诗矮。’我们现在写文，要以此存心，以此落墨，才不伤自己，不伤家国。假使写文的人没有尖酸刻薄的心，则天下就好了。”[①] 除刻薄之风盛行，批评中言不及义的文字也很多，追问下去，缺乏者有三：一是缺专业精神，无从判断一部作品的好与不好；二是缺真性情，心胸不坦荡、饱满；三是缺基本的肯定，没有生命理想。

要说“先立其大”，我以为，这些即是这个时代的“大”——文学需要一个立场，一个理想，一种肯定，一种气魄，有了这个大方向上的翻转，其他问题才能随之获得解答。

以前，说到立场和理想，仿佛是一个酸词，现在我则愿意大胆、大声地说出来，因为只有精神饱满了，才有可能对时代的萎靡作狮子吼，把现代人的内心重新提振起来。“敬以直内，义以方外”，此即方正，到了这样一个喜欢耍小聪明的时代，更需要一种大方大正的精神，把文学从低迷的趣味里解放出来。我们看历史上那些大作家，少有萎靡、低矮的样子，就在于他们身上有生命的光辉，有文化理想，也有道德心灵的勇气，从内在精神上说，他们藏身于作品中，走的正是大方大正、径直而行的路。现在，肯走这条路的作家越来越少了，自然，肯担当、有气魄的作品也越来越少。

---

① 牟宗三主讲、蔡仁厚辑录：《人文讲习录》，广西师范大学出版社，2005年版，第45—46页。

因此，中国人讲文学，一直有两条路，一条是从历史的角度看，一条是从道德的角度看。重历史、轻道德，结果就是迷信变化，无从肯定。每一次文学革命都花样翻新，但缺少一种大肯定来统摄作家的心志。文学有历史，当然也有道德，不过，文学的道德不简单类同于俗世的道德而已。文学的道德是出于对生命、心灵所作出的大肯定，是对一种文化理想的回应。我现在能明白，何以古人推崇“先读经，后读史”——“经”是常道，是不变的价值；“史”是变道，代表生活的变数。不建立起常道意义上的生命意识、价值精神，一个人的立身、写作就无肯定可言。

所谓肯定，就是承认这个世界还有常道，还有不变的精神，吾道一以贯之，天地可变，道不变，这就是立场。

五四以后，中国人在思想上反传统，在文学上写自然实事，背后的哲学其实就是只相信变化，不相信这个世界还有一个常道需要守护。所以，小说、诗歌、散文都着力于描写历史和生活的变化，在生命上，没有多少人觉得还需要有所守，需要以不变应万变。把常道打掉的代价，就是生命进入了一个大迷茫时期，文学也没有了价值定力，随波逐流，表面热闹，背后其实是一片空无。所以，作家们都在写实事，但不立心；都在写黑暗，但少有温暖；都表达绝望，但看不见希望；都在屈从，拒绝警觉和抗争；都在否定，缺乏肯定。唐君毅说得好，我们没有办法不肯定这个世界。只要我们还活着，就必须假定这个世界是有可能向好的方向发展。你只能硬着头皮相信，否则，你要么自杀，要么麻木地活着。如果你还没有自杀，那就意味着，你的心里还在肯定这个世界，还在相信一种可以变好的未来。鲁迅为何一生都不愿苛责青年，也不愿在青年面前说过于悲观和绝望的话？就在于他的心里还有一种对生命和未来的肯定。我想，在这一点上，作家和批评家是一样的，不能放弃肯定，不能不反抗。这是一种精神气魄。

数学上有常数，我想，人类的精神上也有常道，是常道决定人类往哪个方向走，也是常道在塑造一个民族的性格。常道是原则、方向、基准。没有常道的人生，就会失了信念和底线；没有常道的文学，也不过是一些材料和形式而已，从中，作家根本无法对世界做出大肯定。因此，现在谈文学写作和文学批评，枝节上的争执已经毫无意义，作家和批评家所需要的，是生命上的大翻转，是价值的重新确立，是道德心灵的复活，是灵魂受苦之后的落实。

我们都在这个追求变化的时代里闷了太久了。写身体的我、经验的我，从历史和生活的变化上找写作资源，这样的写作路子看来并没有成功——由此照见的人生，多是匍匐在地面上的，无法站立起来，因为文学少了肯定，精神少了常道，生命少了庄严和气魄，就开不出新的文学世界。所以我说，该为文学重新找回一个立场、一种肯定，这是文学的大体，识此大体，则小节的争议，大可以搁置一边。

从其大体为大人。孟子说，“先立乎其大者，则其小者弗能夺也。”守住生命的立场，肯定这个世界的常道，使文学写作接续上灵魂的血管，这是文学的根本出路，古今不变。“立其大者”的意思，是要从大处找问题、寻通孔，把闷在虚无时代里的力量再一次透显出来，只有这样，整个文学界的精神流转才会出现一个大逆转、大格局。——无论如何，我们不能失了这个理想。

一、作为一种伦理的叙事

1. 叙事伦理与中国小说

据英国叙事理论家马克·柯里转述，新批评派代表人物约翰·克罗·兰塞姆在一九三七年写了一篇题为《批评公司》的很有影响的文章。文中提出了一个观点，即在这职业化的新时代，文学批评家的学术特征是很弱的，批评家必须开拓不同于历史学家和哲学家的属于自己的专业领域。兰塞姆认为，文学研究中的身份危机是可以通过发展独特的专门知识来解决的，这一专门知识应该能使批评家提高描述文本本身的能力，而无须参照历史语境或哲学思想。[①] 这个观点一度赢得了批评家的赞赏，以致相当长一段时间来，中国批评界也有过许多关于批评专业化的讨论。批评不愿意再附庸于哲学和美学，它们想争得自己的专业领域——这一诉求获得了许多人的支持。尽管当代文学批评的思想资源更多的还是来自福柯、哈贝马斯、德里达、利奥塔、萨义德、詹姆逊等思想家，描述文本时更多的也还是"参照历史语境或哲学思想"，但自二十世纪九十

① 〔英〕马克·柯里：《后现代叙事理论》，宁一中译，北京大学出版社，2003年版，第9页。

年代以来，批评话语的生产呈现出越来越专业化和学术化的趋势，也是一个不争的事实。

但是，哪一种知识才能缓解文学批评的身份危机，才算得上是文学批评以及文学研究中比较成熟的“专门知识”呢？如果要说出答案，叙事学恐怕会是首要的选择。华莱士 · 马丁在《当代叙事学》的开篇就说：“在过去十五年间，叙事理论已经取代小说理论成为文学研究主要关心的论题。”①作为研究小说的一种重要方法和专业知识，叙事学在二十世纪的崛起，不仅推进了小说写作的复杂性和多样性，更由于它对叙事形式的有效进入而独领风骚，并压制了历史研究方法达数十年之久。当代叙事学让我们看到，小说写作在本质上并非单纯地反映社会人生，它更是一种语言建构。叙事文学除了故事的讲述之外，还存在着许多不容忽视的结构、形式、视角、叙事时间等艺术问题。离开语言建构的一系列规则，你就无法理解二十世纪以来世界文学中的种种变革和实验。因此，一个批评家若要进行二十世纪叙事文学的研究，掌握叙事学的知识和方法就成了必要的工作；同理，一个作家要想进行新的文学创作，也必须找到自己对世界的独特的观察方式和叙事方式。正如一段时间里批评家所喜欢说的那样，重要的不是看你写了什么，而是看你怎么写。从“写什么”到“怎么写”的变化，正是叙事艺术在文学上的胜利。它直接改写了小说写作的固有图式，使小说不再只做故事的奴隶——对许多小说家而言，语言远比故事重要得多，写小说也远比“讲故事”要复杂得多。

叙事之于小说写作的重要意义，已经成为一种文学常识，无须我再饶舌。中国作家在接受现代叙事艺术的训练方面，虽说起步比较迟，但在二十世纪八十年代中期之后的数年时间，文体意识和叙事自觉就悄然

① 〔美〕华莱士 · 马丁：《当代叙事学 · 导论》，伍晓明译，北京大学出版社，1990年版，第1页。

进入了一批先锋作家的写作视野。语言实验的极端化，形式主义策略的过度应用，以及由此导致的对固有阅读方式的颠覆和反动，这些今天看来多少有点不可思议的任性和冒险，在八十年代中后期却获得了前所未有的关注。文学创新的渴望和语言游戏的快乐，共同支配了那个时期作家和读者的艺术趣味，形式探索成了当时最强劲的写作冲动——无疑，这大大拓宽了文学写作的边界。事实上，叙事学理论的译介，和当时中国先锋文学的出现有着密切的对应关系。据林岗的研究，一九八六年至一九九二年我国开始大量译介西方叙事理论，而中国当代先锋文学的兴盛大约也是在一九八五年至一九九二年。先锋文学的首要问题是叙述形式的问题，与之相应的是叙事理论使“学术关注从相关的、社会的、历史的方面转向独立的、结构的本文的方面”。[①] 今天，尽管有不少人对当年那些过于极端的形式探索多有微词，但谁也不能否认它的革命意义，正如“先锋派”文学的重要阐释者陈晓明所说：“人们可以对‘先锋派’的形式探索提出各种批评，但是，同时无法否认他们使小说的艺术形式变得灵活多样。小说的诗意化、情绪化、散文化、哲理化、寓言化，等等，传统小说的文体规范的完整性被损坏之后，当代小说似乎无所不能而无所不包……无止境地拓宽小说表现方法的边界，结果是使小说更彻底地回到自身，小说无须对现实说话，无须把握‘真实的’历史，小说就对小说说话。”[②] 形式主义探索对于当代文学的变革而言，是一次重要而内在的挺进。没有文体自觉，文学就谈不上回到自身。

令人困惑的是，不过是十几年时间，叙事探索的热情就在中国作家的内心冷却了——作家们似乎轻易就卸下了叙事的重担，在一片商业主义的气息中，故事和趣味又一次成了消费小说的有力理由。这个变化也

---

① 林岗：《建立小说的形式批评框架——西方叙事理论述评》，《文学评论》1997年第3期。

② 陈晓明：《表意的焦虑：历史祛魅与当代文学变革》，中央编译出版社，2002年版，第111—112页。

许可以追溯到二十世纪九十年代中期或者更早的时候，但更为喧嚣的文学消费主义潮流，则在进入“新世纪”以后的近十年才大规模地兴起。市场、知名度和读者需求，成了影响作家如何写作的决定性力量。在这个背景下，谁若再沉迷于文体、叙事、形式、语言这样的概念，不仅将被市场抛弃，而且还将被同行看成是无病呻吟抑或游戏文学。与此同时，政治意识形态也在不断地改变自身的形象，部分地与商业意识形态合流，文学的环境变得越来越暧昧，越来越复杂。在这一语境下，大多数文学批评家也不再有任何叙事研究的兴趣，历史主义的研究方法或者文化批评、社会批评的模式再次卷土重来，批评已经不再是文本的内在阐释，不再是审美的话语踪迹，也不再和作品进行生命的对话，更多的时候，它不过是另一种消费文学的方式而已。在文学产业化的过程中，批评的独立品格和审美精神日渐模糊，叙事的意义遭到搁置。

尽管民众讲故事和听故事的冲动依然热烈，但叙事作为一种写作技艺，正面临着窘迫的境遇。尤其是虚构叙事，在一个信息传播日益密集、文化工业迅猛发展的时代，终究难逃没落的命运。相比于叙事通过虚构与想象所创造的真实，现代人似乎更愿意相信新闻的真实，甚至更愿意相信广告里所讲述的商业故事。那种带着个人叹息、与个体命运相关的文学叙事，正在成为一种不合时宜的文化古董，尽管二十世纪三四十年代，巴赫金把小说这种新兴的文体看作是近现代社会资本主义文明在文化上所创造的唯一的文学文体。所以在巴赫金的时代，“还可以觉得小说是一种尚未定型的、与现代社会和运动着的‘现在’密切相关的叙事形式，充满着生机和活力，具有无限的前景和可能性。然而，这种看法显然是过于乐观了。经典的小说形式正在作古，成为一种‘古典文化’。”[1]而与巴赫金同时代的本雅明，却在一九三六年发表的《讲故事的人》一

---

① 耿占春：《叙事美学 · 绪论》，郑州大学出版社，2002 年版，第 2 页。

文中宣告叙事艺术在走向衰竭和死亡，“讲故事这门艺术已是日薄西山”，“讲故事缓缓地隐退，变成某种古代遗风”。[1]

我想，小说叙事的前景远不像巴赫金说的那样乐观，但也未必会像本雅明说的那么悲观。作为一门学科，叙事学还是很新的。据研究，茨维坦·托多洛夫在一九六九年才第一次提出“叙事学”这一概念，而叙事理论则是以色列学者里蒙·凯南的《叙事虚构作品：当代诗学》[2]一书于一九八三年出版之后才受到广泛关注。更值得我们注意的是，叙事本身就是一门古老的艺术。从穴居人讲故事开始，广义的叙事就出现了。讲述自己过去的生活、见闻，这是叙事；讲述想象中的还未到来或永远不会到来的生活，这也是叙事。叙事早已广泛参与到人类的生活中，并借助记忆塑造历史，也借助历史使一种生活流传。长夜漫漫，是叙事伴随着人类走过来的，那些关于自己命运和他人命运的讲述，在时间中渐渐地成了人类生活不可缺少的段落，成了个体在世的一个参照。叙事是人类生活中的重要内容，“没有叙事，就没有历史”（克罗齐语）；没有叙事，也就没有现在和未来。一切的记忆和想象，几乎都是通过叙事来完成的。从这个意义来讲，人确实如保罗·利科在其巨著《时间与叙事》中所说的，是一种“叙事动物”。而人既然是“叙事动物”，就会有多种多样的叙事冲动，单一的叙事模式很快会使人厌倦。这时候，人们就难免会致力于寻求新的“叙事学”，开拓新的叙事方式。

我还想指出的是，叙事这一古老的艺术，早在它的诞生之日，就开始参与对人类伦理感受活动的塑造、延续与改写了。也就是说，阅读小说，除了叙事学的视角，还需要引入叙事伦理学的视角。这与叙事本身

---

① 〔德〕本雅明：《讲故事的人》，《本雅明文选》，张耀平译，中国社会科学出版社，1999年版，第296页。

② 〔以色列〕里蒙·凯南：《叙事虚构作品：当代诗学》，姚锦清等译，生活·读书·新知三联书店，1989年版。

的特殊功能有很大关联。很多人都把叙事当作是讲故事。的确，小说家就是一个广义上的“讲故事的人”，他像一个古老的说书人，围炉夜话，武松杀嫂或七擒孟获、《一千零一夜》，一个一个故事从他的口中流出，陪伴人们度过那漫漫长夜。然而，进入现代社会之后，写作不再是说书、夜话、“且听下回分解”，也可能是作家个人的沉吟、叹息，甚至是悲伤的私语。作家写他者的故事，也写自己的故事，但他叙述这些故事时，或者痴情，或者恐惧，或者有一种受难之后的安详。这些感受、情绪、内心冲突，总是会贯穿在他的叙述之中。而读者在读这些故事时，也不时地会受感于作者的生命感悟，有时还会沉迷于作者所创造的心灵世界不能自拔。这时，讲故事就成了叙事——它深深依赖于作家的个人经验、个体感受，同时回应着读者自身的经验与感受。当我们阅读不同的故事，我们往往能得到不断变化的体验，“我们感到自己的生活得到了补充，我们的想象在逐渐膨胀。更有意思的是，这些与自己毫无关系的故事会不断地唤醒自己的记忆，让那些早已遗忘的往事与体验重新回到自己的身边，并且焕然一新。”①

在讲述故事和倾听故事的过程中，讲者和听者的心灵、情绪常常会随之而改变，一种对伦理的感受，也随阅读的产生而产生，随阅读的变化而变化。作家未必都讲伦理故事，但读者听故事、作家讲故事的本身，却常常是一件有关伦理的事情，因为故事本身激发了读者和作者内心的伦理反应。

让我们来看这段话：

我现在就讲给你听。真妙极了。像我这样的弱女子竟然向你，这样一个聪明人，解释在现在的生活中，在俄国人的生活中，发生了什么，

① 余华：《没有一条道路是重复的》，作家出版社，2010年版，第133—134页。

为什么家庭，包括你的和我的家庭在内，会毁灭？……[1]

这是帕斯捷尔纳克的《日瓦戈医生》一书中，拉拉和日瓦戈重逢之后说的一段话。它像一个典型的说故事者的开场白：“我现在就讲给你听……”革命带来了什么，平静的日常生活是如何毁灭的——拉拉似乎有很多的经历、遭遇要诉说，但在小说中，拉拉没有接着讲故事，也没有赞颂或谴责革命，她接着说的是她内心的感受，那种无法压制的想倾诉出来的感受：

……我同你就像最初的两个人，亚当和夏娃，在世界创建的时候没有任何可遮掩的，我们现在在它的末日同样一丝不挂，无家可归。我和你是几千年来在他们和我们之间，在世界上所创造的不可胜数的伟大业绩中的最后的怀念，为了悼念这些已经消逝的奇迹，我们呼吸，相爱，哭泣，互相依靠，互相贴紧。[2]

日瓦戈和拉拉抱头痛哭。我想，正是拉拉叙事中的那种伦理感觉，那种在生命的深渊里彼此取暖的心痛，让两个重逢的人百感交集。它不需再讲故事，那些百死一生的人生经历似乎也可以忽略，重要的是，那种“互相依靠，互相贴紧”的感觉，一下就捕获了两颗孤独的心。叙事成了一种对生活的伦理关切，而我们在阅读、经历这个语言事件的同时，其实也是在经历一个伦理事件。在拉拉的讲述中，故事其实已经停止了，但叙事背后的伦理感觉在继续。

---

① 〔苏联〕帕斯捷尔纳克：《日瓦戈医生》，蓝英年、张秉衡译，漓江出版社，1997年版，第467页。

② 〔苏联〕帕斯捷尔纳克：《日瓦戈医生》，蓝英年、张秉衡译，漓江出版社，1997年版，第467页。

还可以再引一段话：

师傅说凌迟美丽妓女那天，北京城万人空巷，菜市口刑场那儿，被踩死、挤死的看客就有二十多个……[①]

这是莫言《檀香刑》里的话。“师傅说……”的语式，表明作者是在讲故事，而且是复述，也可以说是复叙事。这个叙事开始是客观的，讲述凌迟时的景况，但作者的笔很快就转向了对凌迟这场大戏的道德反应：“在演出的过程中，罪犯过分的喊叫自然不好，但一声不吭也不好。最好是适度的、节奏分明的哀号，既能刺激看客的虚伪的同情心，又能满足看客邪恶的审美心。”[②]——这样的转向，可以说就是叙事伦理的转向。从事实的转述，到伦理的觉悟，叙事经历了一场精神事变，“师傅说”也成了“作者说”：

面对着被刀脔割着的美人身体，前来观刑的无论是正人君子还是节妇淑女，都被邪恶的趣味激动着。[③]

“都被邪恶的趣味激动着”，这就是叙事所赋予小说人物的伦理感觉。康德说“美是道德的象征”，但他也许没有想到，邪恶有时也会洋溢着一种美，正如希特勒可以是一个艺术爱好者，而川端康成写玩弄少女的小说里也有一种凄美一样。在这些作品中，叙事改变了我们对一件事情的看法，那些残酷的写实，比如凌迟、檀香刑，得以在小说中和“猫腔”一起完成诗学转换，就在于莫言的讲述激起了我们的伦理反应。我

① 莫言：《檀香刑》，作家出版社，2001年版，第240页。
② 莫言：《檀香刑》，作家出版社，2001年版，第240页。
③ 莫言：《檀香刑》，作家出版社，2001年版，第240页。

们由此感觉，在我们的世界里，生命依然是一个破败的存在，而这种挫伤感，会唤醒我们对一种可能生活的想象，对一种人性光辉的向往。生活不应该是这样的！生活可能是怎样的？——我们会在叙事中不断地和作者一起叹息。于是，他人的故事成了“我”的故事——如钱穆谈读诗的经验时所说的：“我感到苦痛，可是有比我更苦痛的；我遇到困难，可是有比我更困难的。我哭，诗中已先代我哭了；我笑，诗中已先代我笑了。”[①]

由此可见，叙事作品本身不仅是一个阅读的对象，更是一个人在世和如何在世的存在坐标。叙事不仅是一种讲故事的方法，同时也是一个人的在世方式，能够把我们已经经历、即将经历与可能经历的生活变成一个伦理事件。在这个事件中，生命的感觉得以舒展，生存的疑难得以追问，个人的命运得以被审视。我们分享这种叙事，看起来是在为叙事中的“这一个”个人而感动，其实是通过语言分享了一种伦理力量。那一刻，阅读者的命运被叙事所决定，也被一种伦理所关怀。所以，真正的叙事，必然出示它对生命、生存的态度；而生命问题、生存问题，其实也是伦理问题。叙事不仅是一个与美学有关联的领域，也是一个与伦理学关联甚密的领域。对叙事作品的研究，除了从叙事学的角度切入，还可以从叙事伦理学的角度切入。

正是基于这样一种认知，在最近几年，我常常将叙事伦理作为观照小说作品的一个重要维度。同时，我也试图在对这些作品的历史性考察中离析出一些重要的精神价值。多年前，我曾在《中国小说的叙事伦理》[②]一文中相对集中地陈述了我的看法。如今，我更意识到，在进入新世纪

---

① 钱穆：《谈诗》，《中国文学论丛》，生活·读书·新知三联书店，2002 年版，第 124 页。

② 本人的《中国小说的叙事伦理》（载《南方文坛》2005 年 4 期）、《文学叙事中的身体伦理》（载《小说评论》2006 年 2 期）、《当代小说的叙事前景》（载《文学评论》2009 年 1 期）、《小说叙事的伦理问题》（载《小说评论》2012 年 5 期）等文，均探讨了小说的叙事伦理问题。

以后，中国当代小说要想获得更广阔的发展空间，就必须对本国的文学传统——不管是古典文学的“大传统”还是现代文学的“小传统”或“新传统”[①]——有所反思，以激发传统的活力。而对传统的继承与反思，不可避免地在现代思想的照耀下展开，总是会带有重新阐释的意味。一方面，曾作为文学作品的土壤而存在的“周围世界”早已在历史中灰飞烟灭，只留下些许踪迹，我们所看到的作品本身可以说是被架空的。缺乏了“周围世界”的参照，无疑给理解作品增加了不少难度。在《精神现象学》一书中，黑格尔曾鉴于古代生活及其“艺术宗教”的衰亡而哀叹道：缪斯的作品“现在就是它们为我们所看见的那样，——是已经从树上摘下的美丽的果实，一个友好的命运把这些艺术品给予了我们，就像一个姑娘端上了这些果实一样。这里没有它们具体存在的真实生命，没有长有这些果实的树，没有土壤和构成它们实体的要素，也没有制约它们特性的气候，更没有支配它们成长过程的四季交换——同样，命运把这那些古代的艺术作品给予我们，但却没有把那些作品的周围世界给予我们，没有把那些作品得以开花和结果的伦理生活的春天与夏天一并给予我们，而给予我们的只是对这种现实性的朦胧的回忆。”[②]另一方面，人不是全知全能的上帝，总有其作为一个历史主体的种种局限。在面向历史的时候，我们难以完全摆脱自身的视域限制，就如伽达默尔所说的：“每一个时代都必须按照它自身的方式来理解历史传承下来的文本，因为这文本是属于整个传统的一部分，而每一个时代则是对整个传统有一种实际的兴趣，并试图在这传统中理解自身。当某个文本对解释

① 有关“大传统”与“小传统”或“新传统”的区分，出自温儒敏的文章。具体论述可参看温儒敏、陈晓明等著：《现代文学新传统及其当代阐释》第一章，北京大学出版社，2010年版。

② 转引自〔德〕伽达默尔：《诠释学Ⅰ：真理与方法（修订译本）》，洪汉鼎译，商务印书馆，2007年版，第235页。亦可参看〔德〕黑格尔：《精神现象学》，贺麟、王玖兴译，商务印书馆，1996年版，第231页。

者产生兴趣时，该文本的真实意义并不依赖于作者及其最初的读者所表现的偶然性。至少这个意义不是完全从这里得到的。因为这种意义总是同时由解释者的历史处境所规定的，因而也是由整个客观的历史进程所规定的。”[①] 对文学传统的解读，就不只是简单的复原，而只能是一种“重构”。虽然“被重建的、从疏异中召回的生命”，可能“并不是原来的生命”[②]，但是对当代人来说，这种重构仍然有它的意义。毕竟，它提供了一种重要的精神参照，借此我们可以更好地理解自身，而传统也可以在重构中得到持续的更新。因此，我试图从一个超越性的精神视点出发来解析中国小说在不同时期的叙事成就和叙事转向，重构中国小说的叙事伦理，同时希望找出一道中国现当代小说中不太被人重视的叙事潜流——那种用灵魂说话，用生命发言，用良知面对世界，超越世俗道德判断的写作。

2. 通而为一的生命世界

中国人一直对生命有深切的觉悟，对伦理的关注以及在伦理中所舒展的生命感觉也异常丰富。因此，也有人称中国文学是“生命的学问”（牟宗三语）。中国文人重视立心，其实就是重视生命的自我运转。文人写作不向外求娱乐，而向内求德性修养，最终冀望于人生即艺术，艺术即人生，把艺术和人生看作是一个不能分割的整体。艺术如何能和人生相通？简单地说，就是艺术和人生共享一个生命世界。钱穆说，中国以农立国，即便普通一人，也知道视自然、天地为大生命，而个人的生

---

① 〔德〕伽达默尔：《诠释学Ⅰ：真理与方法》（修订译本），洪汉鼎译，商务印书馆，2007年版，第403页。

② 〔德〕伽达默尔：《诠释学Ⅰ：真理与方法》（修订译本），洪汉鼎译，商务印书馆，2007年版，第234页。

命则寄存于这个大生命之中，生命和生命相呼应之后而有的手之舞之足之蹈之，即成为最好的中国艺术。

因此，中国艺术从生命出发，它重在创造世界，而非模仿世界。中国画尤其如此。山水、人物要入画，不摹模其貌，而在传其神。神从何来？必定是画家对自己所画之物多方观察、心领神会之后，才能由物而摹写出自己的性情，由笔墨而创造出一个全新的意境。不理解这一点，就不明白何以中国人读一首诗、看一幅画，总是要去探究作者是谁，甚至他的身世、家境都在考察之列，其目的就是要通过其人，先知其心，再见其笔法之巧。有心之人，才能以其心感他心，以其心状景物，技巧反而是其次的了。知其心，也就必定知其为何喜、为何悲、为何怨，以心来觉悟这个世界，世界就变得活泼、生动了。

中国的文学，强调作品后面要站着一个人，也是表明文学要与人生相通，文学和人生要共享一种伦理。作品后面若没有人，人生若没有被一种生命伦理所照亮，那就是失败。这令我想起《红楼梦》第四十八回里写的一件事。香菱姑娘想学作诗，向林黛玉请教时说：“我只爱陆放翁的诗‘重帘不卷留香久，古砚微凹聚墨多’，说的真有趣！”林黛玉听了，就告诫她：“断不可学这样的诗。你们因不知诗，所以见了这浅近的就爱，一入了这个格局，再学不出来的。”后来，林黛玉向香菱推荐了《王摩诘全集》，以及李白、杜甫的诗，让她先以这三个人的诗“做了底子”[①]。林黛玉对诗词的看法，自然是很精到的，只是，我以前读到这里，总是不太明白，何以陆放翁的诗“重帘不卷留香久，古砚微凹聚墨多”是不可学的，直到后来读了钱穆的《谈诗》一文，才有了进一步的了悟。钱穆是这样解释的：“放翁这两句诗，对得很工整。其实则只是字面上的堆砌，而背后没有人。若说它完全没有人，也不尽然，到

① 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》（上），人民文学出版社，2009年版，第515页。

底该有个人在里面。这个人，在书房里烧了一炉香，帘子不挂起来，香就不出去了。他在那里写字，或作诗。有很好的砚台，磨了墨，还没用。则是此诗背后原是有一人，但这人却教什么人来当都可，因此人并不见有特殊的意境，与特殊的情趣。无意境，无情趣，也只是一俗人。尽有人买一件古玩，烧一炉香，自己以为很高雅，其实还是俗。因为在这环境中，换进别一个人来，不见有什么不同，这就算做俗。高雅的人则不然，应有他一番特殊的情趣和意境。”[①] 这是很深刻的一种文学看法。中国文学的后面是有人的，所以，中国古代的文人无须写自传或他传，因为他们的诗和文，就是他们的传记，所谓“诗传”。我们读李白或杜甫的诗，就知道他们的为人、胸襟和旨趣，不必再找旁证做解释的材料了。这是中国文学极为独特的一种写作伦理：它以生命为素材，以性情为笔墨，目的是要在自己笔下开出一个人心世界来。

由此看来，中国文学可以说是关于人的伦理的文学，也是关于生命伦理的文学，理解了这一点，就会发现，文学的叙事不仅关乎文学的形式、结构和视角，也关乎作家的内心世界以及他对这个世界的基本认识。而叙事伦理的根本，说到底就是一个作家的世界观。有怎样的世界观，就会产生怎样的文学。

需要指出的是，强调文学与人生的遇合，对于中国文学来说，也并非没有负面的影响。其中最大的问题在于使得中国文学（尤其是中国的小说、戏曲）多是有关现世人伦、国家民族的叙事，也就是王国维所说的《桃花扇》这一路的传统，较少面对宇宙的、人生的终极追问，也较少有自我省悟的忏悔精神，缺少文学的超越意识，甚至形成了一种以宣扬道德训诫为旨归的简单化的叙事伦理。在这些叙事作品中（例如“三言二拍”），写作的目的主要在于通过故事的形式来讲述因果报应，破

---

① 钱穆：《中国文学论丛》，生活·读书·新知三联书店，2002年版，第111—112页。

除忘恩负义的非道德倾向，而叙事的过程也完全成了伦理教化的过程。像《喻世明言》《警世通言》《醒世恒言》这“三言”，仅是从书名，就能嗅到道德训诫的气息。这些作品，往往陷于现实经验与现世道德的窠臼，很难开出有重量的精神境界。

但我也注意到，在中国古典小说中有一部分作品，比如《红楼梦》，不仅写人世，也写天道，能做到人心与天道、人世与宇宙的通而为一。作为一部小说，《红楼梦》并没有回避世俗或现实，相反，曹雪芹在写作这部大书的时候，是怀着一颗坚强的、具体的、无处不在的世俗心的，否则，他就写不出那种生机勃勃、栩栩如生的大观园里的日常生活了。即便是作诗这样高雅的场面，作者也还穿插了贾宝玉和史湘云烤鹿肉吃的生动场景。这事是在《红楼梦》的第四十九回。而《红楼梦》对贾、史、王、薛四大家族之间那种繁复细密的关系的书写，对贵族家庭中所使用的器物的描写，无不体现出杰作的形成正是以对现实世界的观察为基础的。这种“写实”的能力，即使到了以写实主义为大宗的二十世纪，也仍然是不可企及的典范。有一次，我听格非说，当代作家写历史，一般都不敢写器物，为什么？因为他没有这方面的常识，即便写，也写不好。像苏童的《妻妾成群》，可以把那种微妙的人与人之间的关系写得入木三分，但他还是不敢轻易碰那个时代的器物。格非说这个话的时候，还举了《红楼梦》第三回的例子。林黛玉进荣国府，第一次去王夫人的房里见她。小说中写道：

茶未吃了，只见穿红绫袄青缎掐牙背心的一个丫鬟走来，笑说道：“太太说，请林姑娘到那边坐罢。”老嬷嬷听了，于是又引黛玉出来，到了东廊三间小正房内。正房炕上横设一张炕桌，桌上垒着书籍、茶具。靠东壁，面西设着半旧的青缎靠背引枕。王夫人却坐在西边下首，亦是半旧的青缎靠背坐褥。见黛玉来了，便往东让。黛玉心中料定这是贾政

之位。因见挨炕一溜三张椅子上，也搭着半旧的弹墨椅袱，黛玉便向椅上坐了。[①]

初读这段话，并无特别之处。但脂砚斋在评点的时候，就上面的三个“旧”字，大发感叹：

三字有神。此处则一色旧的，可知前正室中亦非家常之用度也。可笑近之小说中，不论何处，则曰“商彝”、“周鼎”、“绣幕”、“珠帘”、“孔雀屏”、“芙蓉褥”等样字眼。[②]

甲戌本的眉批接着又说：

近闻一俗笑语云：一庄农人进京回家，众人问曰：“你进京去，可见些个世面否？”庄人曰：“连皇帝老爷都见了。”众罕然问曰：“皇帝如何景况？”庄人曰：“皇帝左手拿一金元宝，右手拿一银元宝，马上捎（原误稍）着一口袋人参，行动人参不离口。一时要屙屎了，连擦屁股都用的是鹅黄缎子，所以京中掏茅厕的人都富贵无比。”试思凡稗官写“富贵”字眼者，悉皆庄农进京之一流也。盖此时彼实未身经目睹，所言皆在情理之外焉。[③]

只有像曹雪芹这样经历过富贵与繁华的生活，并且怀有世俗心的人，才能事无巨细地写荣国府的器物，甚至把荣国府的引枕、坐褥、椅袱全部写成“半旧”的——那些“未身经目睹”的，一定以为荣国府的引枕、

---

① 邓遂夫校订：《脂砚斋重评石头记甲戌校本》，作家出版社，2005年版，第121页。
② 邓遂夫校订：《脂砚斋重评石头记甲戌校本》，作家出版社，2005年版，第121页。
③ 邓遂夫校订：《脂砚斋重评石头记甲戌校本》，作家出版社，2005年版，第121页。

坐褥、椅袱都是绸缎的、簇新的、闪闪发亮的，因为他没有富贵生活的经验和常识，所言必然是“在情理之外”，正如上面说的那个“庄农”，没见过皇帝，只能想象皇帝“左手拿一金元宝，右手拿一银元宝”。没有世俗心，缺乏细致的观察，光凭不着边际的想象，是写不出可信的文字来的。像曹雪芹这种写实的能力，没有世俗心，没有对世俗生活的体验与浸染，是不可能做到的。

但是，《红楼梦》的书写，始于现实，却不止于现实，而是由实而虚，讲求虚实结合，虚实相生。它在开篇即讲，作者自云，因曾历过一番梦幻之后，故将真事隐去，而借“通灵”之说撰写此书。在将“真事隐去”的同时，它又采取了“假语村言”的叙述方式，并强调作者本意原为记述当日闺友闺情，并非怨世骂时之书；虽一时有涉于世态，然亦不得不叙者，但并非本旨。[①] 因此，《红楼梦》既是世俗的，又是宇宙的、“通灵的”。它从俗世中来，却深入灵魂，着意于从更高的精神视点来体察俗世，打量人生。

像《红楼梦》这样的作品，一旦进入一个通达的生命世界与天地境界，就会超越道德、是非、善恶、得失这些现世问题，走向宽广和仁慈。阿城在《闲话闲说——中国世俗与中国小说》中也曾专门谈过这个问题。他说，曹雪芹对所有的角色都有世俗的同情，相同之情，例如宝钗、贾政等等，乃至讨厌的老妈子。他还指出，作家往往受到“道德”“时髦”等很多方面的束缚，缺乏广泛的相同之情的能力。这就要求作家具有多重自身，具备超越现实限制的意识与能力。[②] 这又让我想起胡兰成在《文学的使命》一文中关于“新的境界的文学”的相关论述。他说：“新的境界的文学，是虽对于恶人恶事亦是不失好玩之心，如此，便是写的中日战争，写那样复杂的成败死生的大事，或是写的痛痛快快，楚楚涩涩，

① 参见曹雪芹、高鹗：《红楼梦》（上），人民文学出版社，2009年版，第1页。

② 参见阿城：《阿城精选集》，北京燕山出版社，2011年版，第357页。

热热凉凉酸酸的恋爱，亦仍是可以通于……那单纯、喜气、无差别的绝对之境的。”[①] 尽管我不喜欢胡兰成这人，但他这话却是颇得中国文学的深意的——它说出了一种新的文学伦理。确实，对于“恶人恶事”，作家若能“不失好玩之心”，抱“相同之情”，文学或许能从一种道德的困境、经验的困境中解放出来，从而走向一个“新的境界”。对于习惯了以俗常的道德标准来理解人世、关怀此在的中国作家来说，在如何对待“恶人恶事”这点上，很少有人提出辩证的声音。总有人告诫写作者，小说的伦理应和人间的伦理取得一致，于是，惩恶扬善式的叙事伦理，不仅遍存于中国古代戏曲和小说之中，即便在现代作家身上，也依然像一个幽灵似的活跃着，以致整个二十世纪的文学革命，最大的矛盾纠结都在如何对待文明和伦理的遗产这个问题上——甚至到了二十一世纪，诗歌界的“下半身”运动所要反抗的依然是文学的伦理禁忌，所以，他们对性和欲望可能达到的革命意义抱以很高的期待。现在看来，将文学置于人间伦理的喧嚣之中，不仅不能帮助文学更好地进入生活世界与人心世界，反而会使文学面临简化和世俗化的危险。

对于小说而言，它固然要取材于现实，却也应该有其超越现实的一面。小说的伦理和人间的伦理并不是重合的。小说之为小说，不在于它有能力对世界做出明晰、简洁的判断，相反，那些模糊、暧昧、昏暗、未明的区域，更值得小说家流连和用力。阿城所说的“相同之情”，胡兰成所说的“好玩之心”，大概就是为了提醒小说家们，过分执迷于现实的伦理诉求是产生不了好的小说的，只有当小说家具备相对超越的立场与眼光，才能获得新的发现——唯有发现，能够帮助小说建立起不同于世俗价值的、属于它自己的叙事伦理。用米兰·昆德拉的话说，“发现唯有小说才能发现的东西，乃是小说唯一的存在理由。一部小说，若

---

① 胡兰成：《中国文学史话》，上海社会科学院出版社，2004年版，第119页。

不发现一点在它当时还未知的存在，那它就是一部不道德的小说。”[1]昆德拉将“发现”当作小说的道德，这意味着，再现固有的伦理图景不能成为小说的最高追求。相反，小说必须重新解释世界，重新发现世界的形象和秘密。也就是说，小说家的使命，就是要在现有的世界结论里出走，进而寻找到另一个隐秘的、沉默的、被遗忘的区域——在这个区域里，提供新的生活认知，舒展精神的触觉，追问人性深处的答案，这永远是写作的基本母题。在世俗伦理的意义上审判“恶人恶事”，抵达的不过是小说的社会学层面，而小说所要深入的是人性和精神的层面；小说应反对简单的伦理结论，着力守护事物的复杂性和丰富性——它的世界应该具有无穷的可能性，它所创造的精神景观应该给人们提供无限的想象。

昆德拉的写作，很多时候是在实践这样一种文学理想，他在《帷幕》一书中也曾以大江健三郎的《人羊》为例，解释小说的写作何以需要一束超越的眼光。《人羊》是一个短篇小说，它的故事并不复杂：有一天晚上，一辆公交车上挤满了日本人，后来还上来了一帮喝醉了酒的士兵，他们属于另一个国家的军队。这些士兵上车后开始吓唬一名大学生乘客，逼迫他脱掉裤子。士兵们并不满足于只有这么一个受害者，转而迫使一半乘客都露出屁股来。在公交车停下来后，士兵们离开了，那些人终于得以穿上了裤子。别的人从他们的被动状态中清醒过来，要求那些受了侮辱的人到警察局去告发那些外国士兵，惩罚他们的所作所为。其中有一个小学教师，尤其不肯放过那个大学生，要求知道他的名字，以将他所受到的侮辱公之于众，指控那些外国士兵。最后，这两个人之间爆发了仇恨。

昆德拉在分析这篇小说的时候，特别指出一点：小说提到的外国士

---

① 〔捷克〕米兰 · 昆德拉：《小说的艺术》，董强译，上海译文出版社，2004年版，第6—7页。

兵是二战后留守日本的美国兵，但大江健三郎在行文的时候并没有说出士兵的国籍。在昆德拉看来，大江健三郎这么做并非是为了追求文体上的效果，也并非是出于政治上的忌讳，而是出于对小说精神的维护。他认为，这种有意淡化现实政治色彩的处理方式是值得称道的："试想，假如在整篇小说中，一直都是日本乘客在与美国士兵对峙！在这个明确说出的定语的力量之下，整个短篇都会被简化为一个政治文本，变成对占领者的控诉，而只需放弃这个词，就可以让政治的一面覆盖上一层朦胧的阴影，让光线完全聚集到小说家感兴趣的主要谜语上面：存在之谜。"[①]

在昆德拉看来，"让政治的一面覆盖上一层朦胧的阴影"，转而关注"存在之谜"，正是《人羊》的奥妙所在。正是经由这一途径，《人羊》可以将作者与读者的眼光聚拢在更具普遍性的"存在之谜"上，例如小说中所涉及的人性的懦弱、廉耻，施虐与受虐的辩证，等等。和具体的政治诉求相比，"存在之谜"显然更值得我们关注，理由在于，"大写的历史，带着它的运动，它的战争，它的革命和反革命，它的民族屈辱，并不作为需要描绘、揭示、阐释的对象，因其本身而让小说家感兴趣；小说家并非历史学家的仆人；如果说大写的历史让他着迷，那是因为它正如一盏聚光灯，围绕着人类的存在而转，并将光投射在上面，投射到意想不到的可能性上，这些可能性在和平时代，当大写的历史静止的时候，并不成为现实，一直都不为人所见，不为人所知。"[②]

昆德拉的这些见解，引人深思。的确，对于小说而言，它要探究和追问的是存在之谜，是人类精神中那些永恒的难题。它所表现的，是永远存在着争议、处于两难境遇的生活。小说家的精神世界里，不该有过于明晰、清楚的结论。有了预设结论的写作，会使作品的精神空间变得

---

① 〔捷克〕米兰·昆德拉：《帷幕》，董强译，上海译文出版社，2006 年版，第 87 页。
② 〔捷克〕米兰·昆德拉：《帷幕》，董强译，上海译文出版社，2006 年版，第 87—88 页。

狭小，那些有答案的生活，也会缩小文学的想象空间。伟大的小说之所以伟大，就在于它们着力探询永恒的、与人类一直共存的精神难题，也就是那些过去解答不了、今天也解答不了、以后可能也永远解答不了的问题，比如时间与空间、生与死、绝望与拯救，这些都是无解的难题。小说不是被善恶、是非的力量卷着走的，而是被人物的命运推着走的。是命运，就不能简单地下结论。一个不幸的人，也可能有许多微小的幸福；一个快乐的人，也可能有不为人知的伤心和忧愁。是命运，就有两难，就有无法抉择的时候。二十世纪的小说向内转以后，开始回答人类内心的提问和内在的精神难题了。卡夫卡的小说，一直追问人能不能在现世里获得拯救；伍尔夫的小说，也是在不停地拷问人，尤其是女人，在无限的时间里如何寻找自己存在的价值；鲁迅却在思索，绝望之后，人该如何带着绝望生活——小说就是处理这种两难的、无法抉择的精神经验的，同时也是超越俗常的善恶是非的。一个人杀了人，这应该是一个恶人了吧，可是他在法庭上说出的理由，又可能值得同情；一个人为了让孩子读好书，天天严格教育他，这是善良的愿望吧，可他过于严格，孩子受不了，自杀了，这又成了恶了。人生就是这样复杂，善恶就是这样难以区分。

小说是要回答现实所无法回答的问题，安慰世俗价值所无法安慰的心灵。这样的超越意识，其实不仅为纯文学所追求，即便是像金庸的武侠小说也未能全然忘怀。比如，《射雕英雄传》的最后，憨厚的郭靖也突然思索“我是谁”的问题；《神雕侠侣》里，小龙女中毒难治，对着一灯和尚说：“这些雪花落下来，多么白，多么好看。过几天太阳出来，每一片雪花都变得无影无踪。到得明年冬天，又有许许多多雪花，只不过已不是今年这些雪花罢了。”[①] 一个青春少女，达观知命，少受物感，

---

① 金庸：《神雕侠侣》（三），生活·读书·新知三联书店，1999 年版，第 960 页。

实已达到人生化境；《倚天屠龙记》里，写到张无忌、赵敏等人在那个孤岛上，“五人相对不语，各自想着各人的心事，波涛轻轻打着小舟，只觉清风明月，万古常存，人生忧患，亦复如是，永无断绝。忽然之间，一声声极轻柔、极缥缈的歌声散在海上：‘到头这一身，难逃那一日。百岁光阴，七十者稀。急急流年，滔滔逝水。’却是殷离在睡梦中低声唱着小曲。”接着她又唱着，“来如流水兮逝如风，不知何处来兮何所终！”“她翻翻覆覆唱着这两句曲子，越唱越低，终于歌声随着水声风声，消没无踪。各人想到生死无常，一人飘飘入世，实如江河流水，不知来自何处，不论你如何英雄豪杰，到头来终于不免一死，飘飘出世，又如清风之不知吹向何处。”[①]——这样的人生叹息，也是很深的。因此，金庸的小说会如此风靡，实和他对中国文化的浸淫、中国人生的领会有很大的关系。而曹雪芹在《红楼梦》中感叹“空对着山中高士晶莹雪，终不忘世外仙姝寂寞林”，“纵然是举案齐眉，到底意难平”——很显然，这里的“终不忘”，并非忘不了世界的繁华，这里的难平之“意”，也不是说欲望得不到满足。

曹雪芹之所以了不起，就在于他使文学超越了这些世俗图景，他所创造的是一个任何现实和苦难都无法磨灭、无法改写的精神世界。在这个世界里，没有是非、善恶的争辩，没有真假、因果的纠结，它所书写的是与天道相通之后的人情之美，并在这种人情之美中写出了一种悲剧中之悲剧。曹雪芹写林黛玉“泪尽而亡”，突出的是她的心死。在《红楼梦》第四十九回，黛玉对宝玉说：“近来我只觉心酸，眼泪却像比旧年少了些的。心里只管酸痛，眼泪却不多。”[②]以眼泪“少了”来写一个人的伤心，这是何等深刻、体贴、动情的笔触。所以，脂砚斋指出，曹雪芹在写林黛玉“泪尽而亡”的同时，他自己也是“泪尽而逝”。这

---

① 金庸：《倚天屠龙记》（三），生活·读书·新知三联书店，1999年版，第962—964页。
② 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》（上），人民文学出版社，2009年版，第526页。

点可在脂砚斋对“满纸荒唐言，一把辛酸泪”这句的批语上看出：“能解者方有辛酸之泪，哭成此书。壬午除夕，书未成，芹为泪尽而逝。余尝哭芹，泪亦待尽。”[①]没有一颗对世界、对人类的赤子之心，又何来“泪尽”“泪亦待尽”这样的旷世悲伤？而《红楼梦》中的赤子之心，其实正是“好玩之心”，作者让贾宝玉常常发傻、发呆，两眼发直，他最后因自责、负疚，离开家里这个伤心地，还不忘向父母告别作揖，有悲有喜，唯独没有怨恨，感情上实在是达到了“无差别的绝对之境”——在此之前，中国文学中从未出现过这种具有自在之心、“好玩之心”的人物。

写作上的“相同之情”“好玩之心”，远比严厉的道德批判抑或失禁的道德放浪要深刻得多。然而，当代中国的写作，似乎总难超脱善恶、是非，总忘不了张扬什么，或者反叛什么，在艺术上未免失之小气。以前，是政治道德在教育作家该如何写作，等到政治道德的绳索略松之后，作家们又人为设置了新的善恶、是非，供自己抗争或投靠——“写什么”和“怎么写”的论辩，“公共经验”和“个人写作”的冲突，“中国生活”该如何面对“西方经验”，“下半身”反抗“上半身”，等等，主题虽然一直在更换，但试图澄明一种善恶、是非的冲动却没有改变。因此，中国文学的根本指向，总脱不了革命和反抗，总难以进入那种超越是非、善恶、真假、因果的艺术大自在——这或许就是中国文学最为致命的局限。

写作既是一种发现，那么对任何现存结论的趋同，都不是文学该有的答案。写作的真理存在于比人间道德更高的境界里。在中国，较早洞察这个秘密的人，是王国维。他的《〈红楼梦〉评论》，包含着他对《红楼梦》的伟大发现，也全面阐发了他关于小说艺术的观念。可惜，那个时代的小说家，无心倾听王国维的声音，也毫不留意小说在艺术和美学

① 邓遂夫校订：《脂砚斋重评石头记甲戌校本》，作家出版社，2005年版，第82页。

上的追求，而大多是受“小说界革命”思想的影响，追随梁启超，把小说简化成了政治或道德的工具，他们写出来的小说也显粗糙、简陋。有意思的是，当时推崇“新小说”的一批新派人物，提倡师法外国小说，却走回了“文以载道”的老路；相反，一直研究旧小说《红楼梦》的王国维，却提出了全新的艺术观念——文学是带着人生的体验去描写人生的，并通过艺术来寻得人生的慰藉和解脱。王国维的《〈红楼梦〉评论》贯穿了这一主张，个中论述虽有不少牵强之处，但必须承认，他是当时少有的能够理解《红楼梦》的生命世界并深入体会作者的写作用心的人。他把《红楼梦》称之为“彻头彻尾的悲剧”，不仅重新诠释了悲剧的境界，还使我们认识了一种在“无罪之罪”中承担“共同犯罪”之责[①]的叙事伦理。王国维“由叔本华之说”，把悲剧分为三种，他以《红楼梦》为例对悲剧所作的解读，即便是在今天也深具启示意义：

第一种之悲剧，由极恶之人，极其所有之能力以交构之者。第二种，由于盲目的运命者。第三种之悲剧，由于剧中之人物之位置及关系而不得不然者；非必有蛇蝎之性质与意外之变故也，但由普通之人物、普通之境遇，逼之不得不如是；彼等明知其害，交施之而交受之，各加以力而各不任其咎。此种悲剧，其感人贤于前二者远甚。何则？彼示人生最大之不幸，非例外之事，而人生之所固有故也。若前二种之悲剧，吾人对蛇蝎之人物与盲目之命运，未尝不悚然战栗；然以其罕见之故，犹幸吾生之可以免，而不必求息肩之地也。但在第三种，则见此非常之势力，足以破坏人生之福祉者，无时而不可坠于吾前；且此等惨酷之行，不但

---

① 这是刘再复对王国维的进一步解释。刘再复和林岗合著的《罪与文学——关于文学忏悔意识和灵魂维度的考察》一书，以“《红楼梦》与‘共犯结构’”为题，设专章谈《红楼梦》，我认为这是中国当代学者对《红楼梦》最有创见的研究之一。《罪与文学》一书由牛津大学出版社 2002 年出版。

时时可受诸己，而或可以加诸人；躬丁其酷，而无不平之可鸣：此可谓天下之至惨也。若《红楼梦》，则正第三种之悲剧也。……不过通常之道德、通常之人情、通常之境遇为之而已。由此观之，《红楼梦》者，可谓悲剧中之悲剧也。[①]

王国维指出《红楼梦》是第三种悲剧，而这一悲剧，并非是由几个“蛇蝎之人”造成的，也非盲目的命运使然，而是由《红楼梦》中的每一个人（包括最爱林黛玉的贾母、贾宝玉等人）共同制造的——他们都不是坏人，也根本没有制造悲剧的本意，“但由普通之人物、普通之境遇，逼之不得不如是”，这就使这一悲剧既超越了善恶的因由（“极恶之人”），也超越了因果的设置（“意外之变故”），从而在“通常之道德、通常之人情、通常之境遇”中发现了一种没有具体的人需要承担罪责、其实所有人都得共同承担罪责的“悲剧中之悲剧”：“贾母爱宝钗之婉嫕”，“信金玉之邪说，而思压宝玉之病”，王夫人“亲于薛氏”，都属情理中的事，无可指摘；宝玉和黛玉虽然“信誓旦旦”，但宝玉遵循孝道，服从自己最爱的祖母，也是“普通之道德使然”，同样无可厚非。这中间，并无“蛇蝎之人”，也无“非常之变故”，每个人都有自己为何如此行事、如此处世的理由，每个人的理由也都符合人情或者伦理，无可无不可，无是也无非，既无善恶之对立，也无因果之究竟。然而，正是这些“无罪之罪”、这些“通常之人情”，共同制造了一个旷世悲剧。而曹雪芹的伟大也正在于此——他从根本上超越了中国传统小说中那种惩恶扬善、因果报应的陈旧模式，既写俗世，又写俗世中的旷世悲剧；既写人世，又写人世与天道的相通，为小说开创了全新的精神空间和美学境界。它对中国文学最大的贡献，就是创造了一种新的叙事伦理：小说的

① 王国维：《〈红楼梦〉评论》，见《王国维文学论著三种》，商务印书馆，2001年版，第14—15页。

写作，就是要从俗世中来，到灵魂里去，写出人生和天道的通而为一。

3．写出“灵魂的深”

《红楼梦》“不外悲喜之情，聚散之迹”（鲁迅语），但它超越善恶、因果，以“通常之人情”写出了至为沉痛的悲剧。重提《红楼梦》，是因为当代小说正沦陷于庸常的、毫无创见的价值趣味之中，而《红楼梦》中那束超越是非、善恶的审美眼光，实在有助于当代作家将自己的写作深入到经验的内部，通达人类精神的大境界。写作一旦为俗常道德所累，被是非之心所左右，其精神格局势必显得狭小、局促。可惜，文学史常常是一部道德史、善恶史、是非史，少有能超越其上、洞悉其中的人。

曹雪芹之后，鲁迅算是一个。鲁迅所生活的年代，是一个充满变动与转折的大时代，一个激烈地告别传统、企求中国现代性的大时代。在这一时期，建立一个现代民族国家，是包括多数知识分子在内的中国人的共同愿望。而按照学者刘禾在《文本、批评与民族国家文学》一文中的说法，现代文学的发展与中国进入现代民族国家的过程刚好是同步的，两者之间有密切的互动关系，因此，就性质而言，现代中国文学实际上是一种民族国家文学。[①] 刘禾的判断稍嫌绝对，却也说出了部分的真实。起码就二十世纪中国小说而言，确实是充分地甚至是过多地与现代民族国家的诉求关联在了一起。因此，若论及二十世纪中国小说的叙事伦理，占主流地位的，可以说是一种国族伦理的宏大叙事。虽然这种国族伦理在不同时期、不同作家的小说写作中会有不同的表现，但大体上和刘小枫所说的“人民伦理的大叙事”是相同的。按照刘小枫的说法，“在人

---

① 参见唐小兵主编：《再解读：大众文艺与意识形态》，北京大学出版社，2007年版，第1页。

民伦理的大叙事中，历史的沉重脚步夹带个人生命，叙事呢喃看起来围绕个人命运，实际让民族、国家、历史目的变得比个人命运更为重要……人民伦理的大叙事的教化是动员、是规范个人的生命感觉。”[①]鲁迅小说的叙事伦理，也是在这一叙事语境与社会语境中形成的。他的小说，直接取材于当时的现实，从未回避时代的“主要的真实”（索尔仁尼琴语），也有很多国族层面上的承担。这就不奇怪，为什么詹明信在解读鲁迅的《狂人日记》时，会把它看作是“民族寓言”来阅读。[②]

我想进一步指出的是，鲁迅的小说，既从当时的现实取材，有现实层面的诉求（也就是他所说的“揭出病苦，引起疗救的注意”），又不拘泥于现实，更没有被俗世的伦理逻辑吞没。这种既贴近现实又超越现实的立场，使得他的小说写作具有非常复杂的面相，远比一般意义上的民族寓言要丰富得多。鲁迅小说的叙事伦理，也绝非通常的“国族伦理的宏大叙事”所能涵盖。它有国族层面的承担，也注重伸展个人的生命感觉，尤其注重传达鲁迅自己的切身体验。

对于当时的黑暗现实，鲁迅常常持一种激烈的批判立场，同时又对世界存有大悲悯。所以，他虽以冷眼看世界，却从来不是一个旁观者。当他说“中国历来是排着吃人的筵宴，有吃的，有被吃的。被吃的也曾吃人，正吃的也会被吃”时，不忘强调，“但我现在发见了，我自己也帮助着排筵宴”[③]——也就是说，鲁迅的思想并没有停留于对“吃人”文化的批判上，他承认自己也是这“吃人”文化的“帮手”，是共谋。他的文化批判，没有把自己摘除出去，相反，他看到自己也是这“吃人”传统中的一部分，认定自己对一切“吃人”悲剧的发生也应承担不可推

① 刘小枫：《沉重的肉身》，华夏出版社，2007年版，第7页。

② 〔美〕詹明信：《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》，《晚期资本主义的文化逻辑》，生活·读书·新知三联书店，1998年版，第523页。

③ 鲁迅：《而已集·答有恒先生》，《鲁迅全集》（第三卷），人民文学出版社，1981年版，第454页。

卸的责任。所以，鲁迅是深刻的，因为他充当的不仅是灵魂的审判官，他更是将自己也当作了被审判的犯人——他的双重身份，使他的批判更具力度，在他身上，自审往往和审判同时发生。在二十世纪的中国作家中，具有这种自审意识的人极为稀少。鲁迅说，“我的确时时解剖别人，然而更多的是更无情面地解剖我自己。”[1]这样的自我解剖，迫使鲁迅不再从世俗的善恶、是非之中寻求人性的答案，而是转向内心，挖掘灵魂的黑暗和光亮。没有这一点，鲁迅也不可能这么深刻地理解陀思妥耶夫斯基的作品：

凡是人的灵魂的伟大的审问者，同时也一定是伟大的犯人。审问者在堂上举劾着他的恶，犯人在阶下陈述他自己的善；审问者在灵魂中揭发污秽，犯人在所揭发的污秽中阐明那埋藏的光耀。这样，就显示出灵魂的深。

在甚深的灵魂中，无所谓“残酷”，更无所谓慈悲；但将这灵魂显示于人的，是“在高的意义上的写实主义者”。[2]

和陀思妥耶夫斯基一样，鲁迅也是能写出“灵魂的深”的作家。他同样兼具“伟大的审问者”和“伟大的犯人”这双重身份，不仅超越了善恶，而且因为深入到了“甚深的灵魂中”，达到“无所谓‘残酷’，更无所谓慈悲”的境界——这远比一般的社会批判要广阔、深邃得多。然而，在如今的鲁迅研究中，总是过分强调他作为社会批判家的身份，恰恰淡化了鲁迅身上那自审、悔悟、超越善恶的更深一层的灵魂景象。

---

① 鲁迅：《写在〈坟〉后面》，《鲁迅全集》（第一卷），人民文学出版社，1981年版，第284页。

② 鲁迅：《集外集·〈穷人〉小引》，《鲁迅全集》（第七卷），人民文学出版社，1981年版，第95页。

这或许正是鲁迅精神失传的原因之一。

这令我想起夏志清的一个说法：现代的中国作家普遍存在着一种感时忧国的精神。他们非常感怀中国的问题，能无情地刻画中国的黑暗与腐败，着力于以文学来拯救时世、改善中国民生，重建人的尊严，但恰恰是这种过于强烈的道义上的使命感，过多的爱国热情，使得中国作家未能获得更为宽广的精神视野，以至于整个现代文学当中，真正有成就的作家屈指可数。[①] 我认可夏志清的这一判断，却不完全认同他在《中国现代小说史》中对鲁迅的分析。夏志清指出，“中国现代小说家中，大概只有四个作家凭着自己特有的性格和对道德问题的热情，创造出一个与众不同的世界。他们是张爱玲、张天翼、钱钟书、沈从文。”[②] 而鲁迅的成就，实在不能说在这几位作家之下。鲁迅的小说，既能写出时代的“主要的真实”，又能深入到人的内心世界，写出“灵魂的深”。即使在今天看来，他的《呐喊》与《彷徨》，仍旧是一笔异常珍贵的叙事遗产。

在鲁迅之后，同样能写出“灵魂的深”的，是张爱玲。张爱玲有一副俗骨，但必须看到，她的虚无和无意义背后，还是有一种超越现实、超越世俗的渴望。她的文字，有“很深的情理，然而是家常的”[③]。但这样的家常，并没有使张爱玲沉溺于细节与琐屑之中，因她很早就敏锐地察觉到：“因为对一切都怀疑，中国文学里弥漫着大的悲哀。只有在物质的细节上，它得到欢悦——因此《金瓶梅》、《红楼梦》仔仔细细开出整桌的菜单，毫无倦意，不为什么，就因为喜欢——细节往往是和美畅快，引人入胜的，而主题永远悲观。一切对于人生的笼统观察都指

① 夏志清：《中国现代小说史》，刘绍铭等译，香港中文大学出版社，2001年版，第461页。
② 夏志清：《中国现代小说史》，刘绍铭等译，香港中文大学出版社，2001年版，第434页。
③ 胡兰成：《中国文学史话》，上海社会科学院出版社，2004年版，第194页。

向虚无。”[①]——这是一个很高的灵魂视点，因为看到了“中国文学里弥漫着大的悲哀”，“一切对于人生的笼统观察都指向虚无”，所以，世事、人心在张爱玲笔下，自有一种苍凉感、幻灭感。但张爱玲并不是一味地尖刻，她也有着超越善恶之上的宽容和慈悲，“她写人生的恐怖与罪恶，残酷与委屈，读她的作品的时候，有一种悲哀，同时又是欢喜的，因为你和作者一同饶恕了他们，并且抚爱着那受委屈的。饶恕，是因为恐怖，罪恶与残酷者其实是悲惨的失败者……作者悲悯人世的强者的软弱，而给予人世的弱者以康健与喜悦。人世的恐怖与柔和，罪恶与善良，残酷与委屈，一被作者提高到顶点，就结合为一。”[②]胡兰成当时真不愧是张爱玲的知音，能这样准确地理解张爱玲——他看到了张爱玲超越于人间道德之上的宽容心，看到了“饶恕”，看到了“罪恶与善良”被她提高到顶点能“结合为一”，看到了她在世界面前的谦逊和慈悲，看到了她对这个世界爱之不尽。

张爱玲写了许多跌倒在尘埃里的人物，如果不是她有超越的眼光，有敏锐的生命感悟，就很难看出弱者的爱与生命力的挣扎——因为强者的悲哀里是没有喜悦的，但张爱玲的文字里，苍凉中自有一种单纯和喜气。她笔下那些跌倒在尘埃里的人物，卑微中都隐藏着一种倔强和庄严，原因也正在于此。像《倾城之恋》，战乱把柳原和流苏推在一处，彼此关切着，这时，即便“整个的世界黑了下来”，张爱玲也不忘给他们希望：“可是总有地方容得下一对平凡的夫妻的”；又如《金锁记》里的长安，面临最深的苦痛的时候，脸上也“显出稀有的柔和”——能将生之悲哀与生之喜悦结合为一者，除张爱玲之外，在其他中国作家中并不常见。

夏志清说：“对于普通人的错误弱点，张爱玲有极大的容忍。她

---

① 张爱玲：《中国人的宗教》，《张爱玲文集》（第四卷），安徽文艺出版社，1992年版，第111页。

② 胡兰成：《中国文学史话》，上海社会科学院出版社，2004年版，第171—172页。

从不拉起清教徒的长脸来责人为善，她的同情心是无所不包的。”[①] 胡兰成则说：“张爱玲的文章里对于现代社会有敏锐的弹劾。但她是喜欢现代社会的，她于是非极分明，但根底还是无差别的善意。”[②] 这就是张爱玲小说的叙事伦理：无所不包的“同情心”，对世界永不衰竭的爱，能将生之悲哀和生之喜悦结合为一的力量，以及那种“无差别的善意”。——她无论写的是哪一种境遇下的人物，叙事伦理的最终指向，总是这些。她的平等和深刻，成就了她非凡的小说世界。

还有沈从文。在二十世纪以来的中国作家当中，沈从文体量庞大。他所创造的文学世界有着非常复杂的面相，也贯穿着大体相通的写作伦理。沈从文的小说写作，对社会与人生也是充满关切的，当有人问沈从文“你为什么要写作”时，他是这样回答的：“因为我活到这世界里有所爱。美丽，清洁，智慧，以及对全人类幸福的幻影，皆永远觉得是一种德性，也因此永远使我对它崇拜和倾心。这点情绪同宗教情绪完全一样。这点情绪促我来写作，不断的写作，没有厌倦，只因为我将在各个作品各种形式里，表现我对于这个道德的努力。”[③]

若不了解沈从文的写作，那么他所说的“德性”、道德这样的词汇，恐怕是容易引起误会的。作为一个作家，沈从文也确实有很强烈的感时忧国的精神，甚至有非常复杂的对民族国家的想象。而他对国家、民族与时代的关心，常常是站在一个艺术家的立场上的，如他所言：“我就是个不想明白道理却永远为现象所倾心的人。我看一切，却并不把那个社会价值搀加进去，估定我的爱憎。我不愿向价钱上的多少来为百物作一个好坏批评，却愿意考查它在我官觉上使我愉快不愉快的分量。我永

---

① 夏志清：《中国现代小说史》，刘绍铭等译，香港中文大学出版社，2001年版，第355页。
② 胡兰成：《中国文学史话》，上海社会科学院出版社，2004年版，第114页。
③ 沈从文：《萧乾小说集题记》，《沈从文全集》第16卷，北岳文艺出版社，2002年版，第325页。

远不厌倦的是‘看’一切。宇宙万汇在动作中，在静止中，我皆能抓定她的最美丽与最调和的风度，但我的爱好却不能同一般目的相合。我不明白一切同人类生活相联结时的美恶，另外一句话说来，就是我不大能领会伦理的美。接近人生时我永远是个艺术家的感情，却绝不是所谓道德君子的感情。”①

沈从文说，他“不大能领会伦理的美”，在切近人生时“永远是个艺术家的感情，却绝不是所谓道德君子的感情”。这一番话，说得如此决绝，照见的是他那一颗丰沛的艺术之心，以及他对中国古典小说叙事伦理“伟大传统”的继承与发扬。不说《边城》，即便是《雪晴》《长河》等作品，他也都注重天人合一之境，强调和美的大自然对健全人格的感召，尽管那一时期他写的这一系列短章加大了对“恶”的批判力度，尤其是不再回避发生在乡村里的恶劣事。城市罪恶不是唯一的罪恶，希腊小庙里供奉的人性，揭下了圣洁的面纱，它终归要直面人间的普遍危机，他的人性世界里，出现了与纯净不相和谐的杂音。但沈从文怀着伤感写暴力，不是为了显示暴力多么强大无阻，而是为了拯救，为了爱。他在小说里想象了无边的爱，因为只有爱才能承担、和解那些冲突的重担，只有爱才能让暴力低下不可一世的头颅。沈从文终归还是要把爱存放在乡村，因为天尽头的虫鸣、鸟叫、松落、雪飘、风吹，最能撮合肉身与灵魂的相遇。将美、善、爱合而为一，赞美没有恶意的生命景观，开启旷野里的自在呼吸，这一直是沈从文的叙事伦理。

沈从文和鲁迅一样，都对自己身处的人世，有着不同于别人的发现。只是，鲁迅的发现是黑暗、凄厉的，而张爱玲、沈从文的发现则不乏柔和、温暖。尤其是沈从文，他有一颗仁慈、宽厚之心，他所书写的湘西土地上那些平凡的人物、平凡的欢乐和悲伤，都焕发着美丽和诗性的光泽。

---

① 沈从文：《从文自传 · 女难》，《沈从文全集》第 13 卷，北岳文艺出版社，2002 年版，第 323 页。

他笔下的女性都是美的化身，如《三三》里的三三，《长河》里的夭夭，《边城》里的翠翠，还有《菜园》里那个“美丽到任何时见及皆不免出惊”的媳妇，等等。就连妓女也是可爱而敬业的，他并不严厉地批评，他坚持以善良的心解读世界。这点他和鲁迅有很大的不同。鲁迅笔下的女性形象，不是像杨二嫂那样“凸颧骨，薄嘴唇”，“两手搭在髀间，没有系裙，张着两脚，正像一个画图仪器里细脚伶仃的圆规”，便是如祥林嫂般“脸上瘦削不堪，黄中带黑，而且消尽了先前悲哀的神色，仿佛是木刻似的；只有那眼珠间或一轮，还可以表示她是一个活物”，即使刚开始时“总是微笑点头，两眼里弥漫着稚气的好奇的光泽”的子君，到最后，也露出了“凄惨的神色”。这就是鲁迅先生对人世的理解，麻木的、悲凉的，里面藏着大绝望。鲁迅对人性的总体看法是很灰暗的，他笔下的人世，多为沉重、腐朽、不堪的人世。鲁迅当然也有大爱，但他的爱是藏得很深的。沈从文所看到的世界则是美的、温润的、纯朴的、仁慈的。应该说，他们以同中有异的方式成了现代中国的灵魂见证人。

在曹雪芹、鲁迅、张爱玲、沈从文这样一些作家身上，我们可以看到中国小说的另一种叙事伦理：它们不仅是关怀现实、面对社会，而且是直接以自己的良知面对一个心灵世界。中国文学一直以来都缺乏直面灵魂和存在的精神传统，作家被现实捆绑得太紧，作品里的是非道德心太重，因此，中国文学流露出的多是现世关怀，缺乏一个比这更高的灵魂审视点，无法实现超越现实、人伦、国家、民族之上的精神关怀。这个超越精神，当然不是指描写虚无缥缈之事，而是要在人心世界的建构上，赋予它丰富的精神维度——除了现实的、世俗的层面，人心也需要一个更高远、纯净的世界。所谓“天道人心”，“人心”和“天道”是可以通达于一的。中国小说惯于写人的性情，所以鲁迅才把《红楼梦》称之为“清代之人情小说的顶峰”，而在人的性情的极处，又何尝不能见出“天道”之所在、“人心”之归宿？但是进入二十世纪以后，中国

小说是越写越实了，都往现实人伦、国家民族上靠，顺应每一个时代的潮流，参与每一次现实的变动，“小说”成为“大说”，结果是将小说写死了——因为小说是写人的，而人毕竟不能全臣服于现世，他一定有比这高远的想象、希望和梦想，正如别尔嘉耶夫所说的，“人是社会性的存在物，这是无可争议的。但人也是精神性的存在物。人属于两个世界。只有作为精神存在物，人才能认识真正的善。作为社会存在物，人只能认识关于善的不确定的概念。有一种社会学，它否定人是精神存在物，否定人从精神世界里获得自己的评价，这样的社会学不是科学，而是虚假的哲学，甚至是虚假的宗教。”[①] 既然人是一种精神性的存在物，就总会有属于他个人的想象、希望和梦想。如果忽视了人的这些精神属性，那么人就不复是健全的人，这样的文学也就是死的文学，或者是社会学、政治学的变体。

所以说，小说的精神维度应是丰富和复杂的，简化是小说的大敌。文学当然要写人世和现实，但除此之外，包括小说在内的中国文学自古以来也注重写天地清明、天道人心，这二者不该有什么冲突。比方说，中国人常常认为个人的小事之中也有天意，这就是很深广的世界观，它不是一般的是非标准所能界定的——现实、人伦是非分明，但天意、天道却在是非之初，是通达于全人类的。中国文学缺的就是后一种胸襟和气度。因此，文学不仅要写人世，它还要写人世里有天道，有高远的心灵，有渴望实现的希望和梦想。有了这些，人世才堪称是可珍重的人世。“可珍重的人世是，在拥挤的公车里男人的下巴接触了一位少女的额发，也会觉得是他生之缘。可惜现在都觉得漠然了。”[②] 正是因为作家们对一切美好的、超越性的事物都感到“漠然”了，他们的想象也就只能停

① 〔俄〕别尔嘉耶夫：《论人的使命　神与人的生存辩证法》，张百春译，上海人民出版社，2007 年版，第 25 页。
② 胡兰成：《中国文学史话》，上海社会科学院出版社，2004 年版，第 125 页。

留于那点现实的得失上，根本无法获得更丰富的精神维度。现实或许是贫乏的，但文学的想象却不该受制于现实的是非得失，它必须坚持提出自己的超越性想象——只有这样的文学，才能远离精神的屈服性，进入一个更自在、丰富的境界。

4. 叙事困境及其可能性

周作人在一九二〇年有一个讲演，他说："人生的文学是怎样的呢？据我的意见，可以分作两项说明：一，这文学是人性的，不是兽性的，也不是神性的。二，这文学是人类的，也是个人的；却不是种族的，国家的，乡土及家族的。""古代的人类文学，变为阶级的文学；后来阶级的范围逐渐脱去，于是归结到个人的文学，也就是现代的人类的文学了。要明白这意思，墨子说的'己在所爱之中'这一句话，最注解得好。浅一点说，我是人类之一；我要幸福，须得先使人类幸福了，才有我的分，若更进一层，那就是说我即是人类。所以这个人与人类的两重特色，不特不相冲突，而且反是相成的。"[1] 周作人这话，在今天读来，还是新鲜的。文学是人性的，人类的，也是个人的——如果作家真能以这三个维度来建构自己的写作，那定然会接通一条伟大的文学血脉。现在的问题是，中国作家中，能写出真实人性的人太少了，很多作家都把"兽性"和"神性"等同于人性，这是一个巨大的误区。所谓"神性"，说的是作家要么把写作变成了玄学，要么在作品中一味地书写英雄和超人（这在中国当代文学前三十年中尤为常见），没有平常心，这就难免显露出虚假的品质；所谓"兽性"，说的是作家都热衷于写人的本能和欲望（这在中国当代文学"后三十年"中尤为常见），多为肉身所累。另

---

① 周作人：《新文学的要求——一九二〇年一月六日在在北平少年学会讲演》，《周作人自编文集 · 艺术与生活》，河北教育出版社，2002 年版，第 19 页、21 页。

一方面，文学是“人类的，也是个人的”，表明在个人的秘密通道的另一端，联结的应是人类，是天道，是人类基本的精神和性情，却不仅仅是种族的、国家的、乡土及家族的。可惜的是，整个二十世纪，中国文学基本上都徘徊于种族、国家、乡土及家族的命题之中，个人的视角得不到贯彻，人类性的情怀无从建立，所以，二十世纪中国小说的局限性，不幸被周作人过早地言中。

进入当代以后，中国曾经历了一个极端政治化的时期，人的日常生活、人的思想的方方面面，都被政治意识形态统率起来。文学写作也一度被纳入到政府与国家的体制中，具有计划经济的性质。文学几乎成了社会学、政治学或政治经济学。从建国到二十世纪七十年代末之间的小说，几乎都受政治意识形态所规定的总体话语的支配。这个时代性的总体话语，从指导思想上说，是“文艺为政治服务”；从表现手法上说，是“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”；从人物塑造上说，是歌颂正面人物，批判反面人物……总体话语为文学写作制定了单一的目标、方向、内容、路线和手法，艺术的个性和创造性被长期放逐。尤其是到了“文革”期间，文学成了意识形态的宣传工具，处于一种死寂的状态。而在“文革”结束以后，声势浩大的“伤痕文学”“反思文学”“知青文学”等，在反抗一种意识形态独断的总体话语的同时，实际上，自己的写作也是按照总体话语的思维方式进行的。这些作品，虽然和前三十年的作品有着本质的区别，但它的基本思想依旧是先验的、意识形态的，人物依旧是意识形态的载体，结论也依旧和当时的意识形态是一致的。这样的一致，就为那个时代的写作制造了新的总体话语——不过是把内容从“革命”和“阶级斗争”，换成了苦难和人道主义而已，它依凭的依然是集体记忆而非个人记忆。这种新的时代性的总体话语，在当时有它的进步意义，但随着它们成为历史被凝固，与之相伴而生的文学也作为政治学、社会学的标本一起进了历史档案馆。

除了政治上的承担太重，以致成了负担之外，消费文化的兴起也给了二十世纪特别是九十年代以来的中国小说带来了不少的负面影响。这种叙事伦理上的变迁，和当代中国的社会语境与文学语境的变化有很大关系。二十世纪九十年代前后，中国开始了进一步的改革，市场经济在体制方面获得了合法性，开始全面铺开，文学体制的改革也开始进入实际操作阶段。小说家、文学刊物、出版社的存在和发展，原则上不再依赖于国家的资助和扶持，而是遵守市场的法则。与此同时，政治也改变了进入日常生活的形式，是消费，而不再是政治，成了社会生活的中心议题。在这样一个背景下，经验、身体和欲望，借助消费主义的力量，成了当下小说叙事的新主角。故事要好看，场面要壮大，经验要公众化，要发表，要出书，要配合媒体的宣传，获得市场效益——所有这些消费时代的呼声，都在不知不觉地改写作家面对写作时的心态。翻开杂志和出版物，举目所见，多是熟练、快速、欢悦的欲望写真，叙事被处理得像绸缎一样光滑，情欲是故事前进的基本动力，场景、细节几乎都指向阅读的趣味，艺术、叙事、人性和精神的难度逐渐消失，慢慢地，读者也就习惯了在阅读中享受一种庸常的快乐——这种快乐，就是单一的阅读故事而来的快乐。那些善于讲故事的人，尤其是善于以私人经验为主要故事内容的人，越来越成为这个时代的宠儿——市场意识形态所青睐的，总是这样一些人。

小说作为叙事的艺术，正在经受各种消费主义潮流的考验。到二十世纪九十年代，小说日渐成为一种消费品，从刊物到出版社，充满对情爱故事的渴望，加上电影、电视剧对小说的影响，而且每天大量的社会新闻主导着人们的日常阅读，所有这些，都是故事在其中扮演第一主角——不过，这里的故事不再是艺术性的叙事，它成了文化工业对读者口味的揣摩和满足。

从这个意义上说，消费的力量介入小说写作之后，使叙事产生了另

外一种命运：叙事与商业的合谋，在电影、电视剧和畅销小说等领域都获得了巨大的成功。这是消费社会里新的叙事图景："现代社会一方面把叙事分解为新闻报导或新闻调查之类的东西，另一方面资本社会并没有忘记人们爱听故事的古老天性，现代社会把叙事虚构变成了一种大规模的文化工业。古老的叙事艺术和讲故事的能力在认真严肃的小说叙事领域没落了，却成了一本万利的文化工业。讲故事的艺术从小说叙事中衰落，为广告所充斥的商业社会却到处都在讲述商业神话，用讲故事的形式向人们描述商品世界的乌托邦。"[①] 这种文化工业对叙事的改造，正在影响小说写作的风貌，使得中国小说的叙事伦理出现了新的演变。为了迎合读者的口味和走向市场，已经有不少作家以牺牲写作难度的代价来满足出版者的要求；即便是严肃的写作，许多时候也得容忍和默许出版者用低俗的理由进行炒作。商业和市场遏制了许多作家试图坚守写作理想的冲动，叙事的艺术探索更是在萎缩。消费社会的叙事悖论也许正在于此：任何严肃、专业的艺术创造，甚至艰深、枯燥的学术思想，都有可能被消费者改造成商业用途。消费社会的逻辑根本不是对商品的使用价值的占有，而是满足于对社会能指的生产和操纵；它的结果并非在消费产品，而是在消费产品的能指系统。文学消费也是如此。读者买一本小说，几乎都被附着于这部小说上的宣传用语——这就是符号和意义——所左右。小说（产品）好不好越来越不重要，重要的是，它被宣传成一个什么符号，被阐释出怎样一种意义来。最终，符号和意义这个能指系统就会改变小说（产品）的价值。我们目睹了太多粗糙的小说就这样被炒作成畅销书或重要作品的。叙事如果完全受控于消费符号的引导，真正的叙事艺术就只能退守到一个角落了。

在这样一种背景下，强调身体和灵魂的遇合，召唤一种灵魂叙事，

---

① 耿占春：《叙事美学：探索一种百科全书式的小说》，郑州大学出版社，2002 年版，第 2—3 页。

由此告别那种匍匐在地上的写作，并在写作中挺立起一种雄浑、庄严的价值，使小说重获一种肯定性的、带着希望的力量，这可能是接下来中国小说叙事发展的趋势。当写作日益变成一种养病的方式，小说日益变成一种经验的私语和欲望的加油站，也许必须重申，文学更应该是人心的呢喃、灵魂的叙事。

当小说日益变成故事的奴隶和消费主义的信徒，重申曹雪芹、鲁迅、张爱玲、沈从文这一具有超越性的“伟大传统”，对于我们认识一种健全的中国文学，有着不同寻常的意义。曹雪芹以“通常之人情”写旷世之悲剧，鲁迅以“伟大的审问者”和“伟大的犯人”这双重身份写“灵魂的深”，张爱玲以无所不包的同情心和“无差别的善意”写生之悲哀和生之喜悦，沈从文以他的仁慈书写生命的淳朴和庄严——他们写的都是人性、人情，但他们又都超越了人间道德的善恶之分，超越了国家、种族这样一些现世伦理，都在作品中贯注着一种人类性的慈悲和爱。他们的写作，不能被任何现成的善恶、是非所归纳和限定，因为他们所创造的是一个伟大的灵魂世界，在这个世界里，每个人都是悲哀的，但又都是欢喜的；每个人都在陈述自己，但又都在审判自己——在我看来，这是中国文学中最为重要但至今未被充分重视的精神传统。

中国当代小说只有重建起这一叙事伦理，才有望为人类性的根本处境作证，才能进到一个新的境界。当代小说经过了这么多年的变革，再指望通过一些局部的改造而获得新的前景，已经没有可能。它需要的是整体性的重建。其中，至关重要的一点，就是要在文学中建立起灵魂关怀的维度，从而写出灵魂的丰富性和复杂性。这一灵魂叙事的重要性，不仅被曹雪芹、鲁迅、张爱玲、沈从文等人的写作所证实，它也是整个西方文学的精神基础。

在中西方伟大的文学中，几乎都有共通的叙事伦理——它高于人间的道德，关心生命和灵魂的细微变化；它所追问的不是现实的答案，而

是心灵的回声。这样一种叙事伦理是超越的，也是广阔的。它不解答社会学和政治学意义上的问题，而是通过一种对人性深刻的体察和理解，提出它对世界和人心的创见。有了这个创见，才能建立起小说自身的伦理——一种不同于人间伦理或理性伦理的诉求。因此，要真正理解《红楼梦》，要准确进入鲁迅、张爱玲和沈从文的世界，我们就必须知道这种以生命和灵魂为主角的叙事伦理。

叙事伦理也是一种生存伦理。它关注个人深渊般的命运，倾听灵魂破碎的声音，它以个人的生活际遇，关怀人类的基本处境。这一叙事伦理的指向，完全建基于作家对生命、人性的感悟，它拒绝以现实、人伦的尺度来制定精神规则，也不愿停留在人间的道德、是非之中，它用灵魂说话，用生命发言。刘小枫说，“叙事伦理学不探究生命感觉的一般法则和人的生活应遵循的基本道德观念，也不制造关于生命感觉的理则，而是讲述个人经历的生命故事，通过个人经历的叙事提出关于生命感觉的问题，营构具体的道德意识和伦理诉求。叙事伦理学看起来不过在重复一个人抱着自己的膝盖伤叹遭遇的厄运时的哭泣，或者一个人在生命破碎时向友人倾诉时的呻吟，像围绕这一个人的、而非普遍的生命感觉的语言嘘气”。[①] 因此，以生命、灵魂为主体的叙事伦理，重在呈现人类生活的丰富可能性，重在书写人性世界里的复杂感受。它反对单一的道德结论，也不愿在善恶中挣扎——它是在以生命的宽广和仁慈来打量一切人与事。

在中国当代，认识这一叙事伦理的价值的作家还太少。大多数人，还在走“种族的，国家的，乡土及家族的”路子，把“兽性”当人性来写的人也不在少数。只有少数作家，开始从现世的伦理、是非中超越出来，正走向生命的宽广，正试图接续上中国叙事文学传统中最为重要的

---

① 刘小枫：《沉重的肉身》，华夏出版社，2007年版，第4页。

伦理血脉。

余华较早就觉察到了一种叙事伦理转向的意义。二十年代八十年代中期，余华和格非、苏童等年轻作家一起走上文学舞台。在不少研究者看来，以他们为代表的先锋写作具有鲜明的“去政治化”的意味。事实上，这种对政治的拒绝，在先锋小说中并不彻底，至少余华在八十年代中后期的小说写作中并没有脱离政治。相反，他对待政治的态度是相当激进的。王德威在对余华于一九八七年发表的短篇小说《十八岁出门远行》进行分析时曾指出，这一貌似漫不经心的作品实际上“成为对政治的挑衅”。在王德威的解读中，《十八岁出门远行》的革命性意义正在于，它以一种游戏的笔调对当时占主流的国族伦理的宏大叙事进行了颠覆。[①]这种解读，同样将之看作是一个“国族寓言”。如果说《十八岁出门远行》的反叛性还过于温和、过于隐晦的话，那么在他的《一九八六》《往事与刑罚》《现实一种》《四月三日事件》《死亡叙述》等中篇小说里，这种对国族伦理的大叙事的反抗就更明朗了。在这一系列中短篇著作中，余华形成了独特的暴力美学：将暴力书写泛滥化，并借此解构中国当代前三十年文学所建立起来的宏大叙事。这一批小说，在政治层面上的解构意义自不待言，从文学史的序列来看也自有其价值，但这种以牙还牙、以暴制暴式的写作也使余华无法自我撇清，更无法填补解构后的空无，如阿城所言：“近年评家说先锋小说颠覆了权威话语，可是颠覆那么枯瘦的话语的结果，搞不好也是枯瘦，就好比颠覆中学生范文会怎样呢？”[②]

对于这种写作方式的局限，余华也是有所反思的。一九九三年时，他说：

---

① 王德威：《当代小说二十家》，生活·读书·新知三联书店，2006年版，第131页。

② 阿城：《闲话闲说——中国世俗与中国小说》，《阿城精选集》，北京燕山出版社，2011年版，第385页。

我一直是以敌对的态度看待现实的。随着时间的推移，我内心的愤怒渐渐平息，我开始意识到一位真正的作家所寻找的是真理，是一种排斥道德判断的真理。作家的使命不是发泄，不是控诉或者揭露，他应该向人们展示高尚。这里所说的高尚不是那种单纯的美好，而是对一切事物理解之后的超然，对善与恶一视同仁，用同情的目光看待世界。①

当许多作家都还停留在发泄、控诉和揭露的阶段，余华已经意识到，写作的真理"是一种排斥道德判断的真理"，并能够"对善与恶一视同仁"，能"用同情的目光看待世界"，这是一种不同凡响的写作觉悟。余华后来能写出《活着》和《许三观卖血记》这样的小说，显然是得益于这一叙事伦理的影响。因为有了这种"超然""一视同仁"和"同情"，《活着》才如余华自己所说，讲述了眼泪的宽广和丰富，讲述了绝望的不存在，讲述了人是为了活着本身而活着的，而不是为了活着之外的任何事物而活着的；《许三观卖血记》也才成了"一本关于平等的书"。必须承认，余华对善恶、是非以及道德判断的超越，对"超然"和"平等"的追求，使他走向了一个新的写作境界。尽管这样的转向没有了他早期的凶猛和冲击力，但就着一个作家对现实的描写而言，余华找到了一条更切合中国人生存状态的写作路径。

东西的小说，从《没有语言的生活》开始，就一直在探索个人命运的痛苦、孤独和荒谬。他的小说有丰富的精神维度：一面是荒谬命运导致的疼痛和悲哀，另一面他却不断赋予这种荒谬感以轻松、幽默的品质——正如张爱玲的小说总是能"给予人世的弱者以康健与喜悦"一样，读东西的小说，我们也能从中体验到悲哀和欢乐合而为一的复杂心情。

---

① 余华：《为内心写作》，《灵魂饭》，南海出版公司，2002年版，第222页。

他的《没有语言的生活》，写了三个人：王家宽、王老炳、蔡玉珍，一个是聋子，一个是瞎子，一个是哑巴，他们生活在一起，过着没有语言的生活，但即便如此，东西也不忘给王老炳一个简单的希望："如果再没有人来干扰我们，我能这么平平安安地坐在自家的门口，我就知足了。"他的《不要问我》写的是另一种失去了身份之后的荒谬和焦虑。主人公卫国是一个大学副教授，酒后冒犯了一个女学生，为了免于尊严上的折磨，他决定从西安南下，准备到另一个城市谋职。没想到，他的皮箱在火车上遗失，随之消失的是他的全部家当和一应证件。他成了一个无法证明自己是谁的人。麻烦接踵而来：他无法谋职，甚至无法在爱情上有更多的进展，总是处在别人的救济、同情、怀疑和嘲笑之中。原来是为了逃避尊严上的折磨而来到异地，没想到，最终却陷入了更深的折磨之中。因为没有证件，卫国的身体成了非法的存在，这本来是荒谬的，但东西在小说的结尾特意设置了一个比赛喝酒的细节，从而使这种荒谬带上了一种黑色幽默的效果，越发显得悲怆。他的长篇小说《后悔录》，写了一个叫曾广贤的人，这个人本性善良、胆怯，可是，他的一生好像都在为难自己，因为他做的每一件事情，最终都使自己后悔，他的一生也为这些事付出了巨大的代价：因为自己一不小心将父亲的情事"泄密"出去，父亲遭受残酷迫害，三十年不和他说话，母亲死于非命，妹妹失踪了；因为一时冲动，闯进了漂亮女孩张闹的房间，虽然什么事也没发生，却得了个"强奸"的罪名，身陷牢狱多年；因为对感情和性爱抱着单纯、美好的想象，他失去了一个又一个对他示好的女友；因为被张闹的一张假结婚证所骗，他多年受制于她，等到明白过来的时候，已经人财两空；一个在很小的时候就对性充满热情的人，却一直没有享受过真实的性爱——不是没有机会，而是，"不知道为什么，这些年来，只要我的邪念一冒头，就会看见女人们的右掌心有黑痣，就觉得她们要不是我的妹妹，就是我妹妹的女儿。我妹妹真要是有个女儿，正好是你这样

的年龄，所以，直到现在，我都四十好几了，都九十年代了，也没敢过一次性生活，就害怕我的手摸到自家人的身上。”所以，曾广贤最后为自己总结道：“我这一辈子好像都在挖坑，都在下套子，挖坑是为自己跳下去，下套也是为了把自己套牢。我都干了些什么呀？”[1]曾广贤受了许多委屈和错待，但他心里没有憎恨，他饶恕一切，承担一切，将一切来自现实的苦难和重压，都当作是生活对自己的馈赠。《后悔录》仿佛在告诉我们，小人物承担个人的命运，跟英雄承担国家、民族的命运，其受压的过程同样值得尊敬。这个用自己的一生来后悔的人，最后用自己的后悔证明了人生的荒谬，以及荒谬世界里那渺小的悲哀和欢乐。东西通过一种“善意”和“幽默”，写出了生命自身的厚度和韧性；他写了悲伤，但不绝望；写了善恶，但没有是非之心；写了欢乐，但欢乐中常常有辛酸的泪。他的小说超越了现世、人伦的俗见，有着当代小说所少有的灵魂追问。

贾平凹的叙事伦理也值得研究。他在长篇小说《秦腔》的“后记”中说：“我的写作充满了矛盾和痛苦，我不知道该赞颂现实还是诅咒现实，是为棣花街的父老乡亲庆幸还是为他们悲哀。……古人讲：文章惊恐成，这部书稿真的一直在惊恐中写作……”[2]在“赞颂”和“诅咒”、“庆幸”和“悲哀”之间，贾平凹“充满矛盾和痛苦”，他无法选择，也不愿意做出选择，所以，他只有“在惊恐中写作”。《秦腔》之所以会被认为是当代中国乡土写作的重要界碑，与贾平凹所建立起来的这种新的叙事伦理是密切相关的。假如贾平凹在写作中选择了“赞颂现实”或者“诅咒现实”，选择了为父老乡亲“庆幸”或者为他们“悲哀”，这部作品的精神格局将会小得多，因为价值选择一清晰，作品的想象空间就会受到很大的限制。但贾平凹在面对这种选择时，他说“我不知道”，这个“不

① 东西：《后悔录》，《收获》2005年第5期。

② 贾平凹：《秦腔·后记》，《秦腔》，作家出版社，2005年版，第563—564页。

知道”，才是一个作家面对现实时的诚实体会——世道人心本是宽广、复杂、蕴藏着无穷可能性的，谁能保证自己对它们都是“知道”的呢？《庄子》载：“啮缺问乎王倪曰：子知物之所同是乎？曰：吾恶乎知之。子知子之所不知耶？曰：吾恶乎知之。然则物无知耶？曰：吾恶乎知之。虽然，尝试言之，庸讵知吾所谓知之非不知耶？庸讵知吾所谓不知之非知耶？”——你知道这些吗？我不知；你知道你不知吗？我也不知。我只是一个“无知”，但我这个“无知”何尝不是一种生命的真知？这种真知，既是自知之明，也是生命通透之后的自觉，是一种更高的智慧。遗憾的是，中国当代活跃着太多“知道”的作家，他们对自己笔下的现实和人世，“知道”该赞颂还是诅咒；他们对自己笔下的人物，也“知道”该为他庆幸还是悲哀。其实这样的“知道”，不过是以作者自己单一的想法代替现实和人物本身的丰富感受而已。这令我想起胡兰成对林语堂的《苏东坡传》的批评。苏轼与王安石是政敌，而两人相见时的风度都很好。但是，“林语堂文中帮苏东坡本人憎恨王安石，比当事人更甚。苏与王二人有互相敬重处，而林语堂把王安石写得那样无趣……”[①]胡兰成的批评不无道理。相比之下，当代文学界的很多作家在帮人物“憎恨”（或者帮人物喜欢）这事上，往往做得比林语堂还积极。

中国当代文学界太缺乏能“对善与恶一视同仁”、太缺乏能宣告“我不知道”的作家了，“帮苏东坡本人憎恨王安石”式的作家倒是越来越多。结果，文学就越发显得庸俗和空洞。就此而言，余华、东西和贾平凹等人在叙事上的伦理自觉，值得推崇。

迟子建小说的叙事伦理也值得我们重视。在中国当代的女作家当中，迟子建、铁凝、魏微等人的笔墨，常常带着精神暖意。她们小说中的那种美好、坚韧和隐忍的高尚，总是让人对生存心怀希望。迟子建的短篇

---

① 胡兰成：《中国文学史话》，上海社会科学院出版社，2004年版，第119页。

小说《逝川》，长篇小说《额尔古纳河右岸》《白雪乌鸦》等，都给我留下了极深的印象。她的这些作品，也是能抵达“对善与恶一视同仁”的境界的。阅读她的小说，仿佛是置身于一个深邃广大、充满灵性的世界当中，让我想起德国思想家舍勒所说的“爱的共同体”。海德格尔曾把“操心”“畏”“烦”等看作是人生在世的基本状态，但是在舍勒看来，“‘爱与亲密无间’、心心相印与携手共进，才是人生在世的最深沉的基础结构。”[①]这是舍勒“爱的共同体哲学”的起点，也可以说是迟子建小说叙事伦理的基本内容。

《逝川》中的吉喜，年轻时曾与阿甲村的村民胡会相恋。吉喜本以为胡会一定会娶她，胡会却选择了毫无姿色与持家能力的彩珠。胡会不娶吉喜，主要是因为觉得吉喜太能干了，男人在她的屋檐下会慢慢丧失生活能力。后来吉喜一直独身，除了捕鱼，也替人接生。小说里吉喜为爱莲接生时的场景是动人的，这里面有个人的记忆与恩怨（爱莲是胡会的孙子胡刀的爱人），也有个人得失的卷入。接生这天，本是捕捉泪鱼的日子，传说这天谁一无所获家里就要遭灾，可独身的吉喜最后还是放弃了捕鱼，全力替难产的爱莲接生。阿甲村的村民也在吉喜的木盆中放了十多尾泪鱼。他们都把吉喜当作是自己的亲人。

在迟子建的小说世界中，恶一直都是在场的，但是善和爱本身，也从未退场。在深入地挖掘人性之恶的同时，迟子建也不忘扎根于灵魂，出示她的信心与希望。以《白雪乌鸦》为例，小说里的王春申本来是个不幸的人物，他的一妻一妾，都与别人偷情。其中妻子吴芬的情人叫巴音，当巴音暴尸街头时，知道王春申家事的人，以为他会因此解气。但是，“王春申为巴音难过，他没有想到十多天前还好好的一个大活人，说死就死了。他平素厌恶巴音的模样，觉得他长着鹰钩鼻子，一双贼溜

---

① 转引自靳希平：《海德格尔传·译后记》，〔德〕萨弗兰斯基著《海德格尔传》，商务印书馆，1999年版，第578页。

溜的鼠眼，不是善面人。可现在它一想起他的眉眼，就有股说不出的怜惜与心疼。王春申更加鄙视吴芬，觉得她自私自利，无情无义，合该无后。在王春申想来，巴音的精血，是被吴芬吸干了，一场伤风才会要了他的命。”①

在更年轻一些的作者当中，葛亮的小说也别具风格。近年来，他在港台和内地出版了《谜鸦》《德律风》《七声》《朱雀》等作品。《阿德与史蒂夫》《阿霞》《德律风》等短篇小说以近乎白描的手法书写底层人物的卑微人生，长篇小说《朱雀》则以南京这一城市空间为根据地，聚拢起二十世纪中国的历史与创伤。在切近历史的暴虐和宿命般的创伤时，葛亮不忘投以一束有情的眼光，从中可以看到沈从文与张爱玲的遗风。这部小说中的人物，各有其现实身份，但葛亮在走近他们的时刻，并未受限于历史与现实的恩怨，而是一视同仁地试图深入人物的灵魂，倾听他们心灵深处的声音。《朱雀》的行文，涉及南京大屠杀、国共内战、“反右”、“文革”等重大历史事件，但它们在小说中并没有成为表现的中心。葛亮有意将大历史的暴虐分散在日常生活当中，并以程囡、程云和、程忆楚等人的情与爱加以融化。在叙事状物写人的时候，葛亮往往能超越一般的政治与伦理立场，忠实地表现自己真实的艺术感觉，最终创造了一个属于自己的文学世界。

像余华、东西、贾平凹、迟子建、葛亮这样的作家，不是仅在现实的表面滑行，更非只听见欲望的喧嚣，而是能看到生命的宽广和丰富，他们其实正在接续中国小说叙事的伟大传统——“饶恕”那些扭曲的灵魂，能有无所不包的同情心，能在罪与恶之间张扬“无差别的善意”，能对坏人坏事亦“不失好玩之心”，能将生之悲哀和生之喜悦结合为一，能在“通常之人情”中追问需要人类共同承担的“无罪之罪”，能以“伟

---

① 迟子建：《白雪乌鸦》，人民文学出版社，2010年版，第29页。

大的审问者”和“伟大的犯人”这双重身份写出“灵魂的深”——这些写作品质，已经超越了我们对文学叙事的一般理解。

只是，在一个民族、国家的命运，革命、政治的理想成了伟大的人民伦理的时代，任何的个体伦理以及任何个体对生命、生存所发出的叹息和劝慰，都会淹没在历史匆忙的脚步声中。因此，中国小说常常被时代的总体话语所劫持，不得不加入到时代的大合唱中，而个体的生命感觉、个人的命运故事，只能在革命、政治和消费文化的缝隙中，艰难地发出自己微弱的声音。因此，二十世纪以来中国小说叙事的每一次伦理转向，都包含着个体伦理与政治伦理、消费伦理的冲突，也都在证明，唯有个体伦理、生命伦理，才是文学叙事最终的栖息之地。

二、叙事时代的来临

1. 革命的身体

钱理群等人在评价中国现代文学三十年历程时曾说：如果注重个性解放和思想解放的五四是“抒情的时代”，那么现代文学的第二个十年（一九二八至一九三七）就是“叙事的时代”。[①] 与抒情相比，叙事似乎总是显得匆促和冷峻。“左翼文学”作为这一“叙事的时代”中旗帜最为鲜明、影响最为广泛的文学思潮，一方面感染了五四时期（一九一七至一九二七）全面释放的浪漫气质，另一方面则与无产阶级革命的社会伦理携手，造就了“左翼”十年颇为独特的文学景观——从它入手来考察现代小说叙事的伦理转向，便显得意味深长。

“左翼文学”[②] 产生于一个壮阔的时代，与它同时并行于文坛的还有“海派”文学和“京派”文学。海派文学依托以上海为中心的东南沿

① 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》（修订本），北京大学出版社，1998年版，第211页。

② 关于“左翼文学”，本文采用广义界定，即“无产阶级革命文学”，存在时期约为1928—1937年（向前可适当延伸）；狭义的“左翼文学”通常指“中国左翼作家联盟”（即“左联”，活动期为1930—1936年）的成员带有革命倾向的文学创作。

海城市的商业文明，一方面自觉追求文学的先锋意识，另一方面又流露出对现代文明的幻灭心态；京派文学的倡导者是一批学者型文人，他们既陶醉于中国传统文化的精美博大，又追求文学、学术的独立与自由，反对文学的商业化和政治化，以期留住一片理想的文学天空。[①] 与京派和海派文学不同，左翼文学有意识地强调文学的社会批判性和政治宣传功能，[②] 因此在文学立场上与“京派”和“海派”之间存有隔膜。这一对比是理解左翼文学的基本前提。

半个多世纪以来，虽然文史学界对左翼文学的研究从不间断，但这些研究者普遍轻视作品，偏重以当时的文艺政策、文艺论争、社团活动以及国际政治、文化背景（如苏联的“拉普”、日本的“纳普”）为研究的轴心，因此，对左翼文学的研究很多都是“外部话语”对“内部话语”（文本内蕴）的强行分割和肢解。出现此种状况，既是由于大量研究者僵化地理解左翼文学与政治导向的关系，将二者高度同一化，也是因为某些政治宣传色彩不太鲜明的作品被悄然剔出研究视野，以致造成左翼文学的作品与其理论在有限范围内双向“互证”的尴尬局面。正是在这个意义上，重读并细读左翼文学作品（尤其是小说），或可获得不同的文学理解和文学体验。

古巴作家阿莱霍·卡彭铁尔曾说：“在拉丁美洲，小说是一种需要。”[③] 其实我们更应该说：在上世纪二三十年代的中国，小说也是一种需要。左翼文学的成就固然可观——诗歌、散文（包括杂文和评论）、戏剧，均有突出表现，而其中的小说更是“繁盛一时”，达到了一个“高峰状

---

① 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》（修订本），北京大学出版社，1998年，第209页。

② 李初梨等人就明确提出：革命文学“有时无意识地，然而常时故意地是宣传”。见李初梨：《怎样地建设革命文学》，《文化批判》第2号，1928年2月15日。

③〔古巴〕卡彭铁尔：《小说是一种需要》，陈众议译，云南人民出版社，1995年版，第49页。

态”。[①] 与其他文学样式相比，左翼小说无论是在作品数量、受众范围还是在影响力方面，都是那个时代乃至当代不容忽略的精神资源。

作为一门叙事的艺术，小说的繁盛和发达是一个隐秘的“现代性事件”，虽然它很可能源于人类在穴居生活中所讲的第一批故事，但毕竟“与现代人的日常生活伦理分不开”。[②] 或者说，小说就是为倾诉个人的故事而存在的，它更多的是接续日常生活、身体生活的传统。从这个意义上说，“身体”几乎是切入现代小说之深层肌理的长效探测器，一种普遍有效的方式。事实上，左翼小说虽然包含丰富的身体话语，却常常笼罩在“革命／爱情”、“理性／身体”、“社会／个人”、“无产阶级／资产阶级”二元对决式的叙事逻辑和分析框架中，以至强行切割了丰富多样的生命感觉。

革命是许多人同时进行的社会改造运动，它需要无数人将自己的身体纳入一个庞大而坚硬的“革命的身体”中。这个“革命的身体”是高度抽象化、符号化的身体样式，它有自己独特的话语体系和身位逻辑，且不以个人的感觉为转移。固然，“一种生命感觉就是一种伦理；有多少种生命感觉，就有多少种伦理”[③]，但在社会伦理与个人伦理无法协调的革命时代，几乎所有的伦理困境都聚焦于：个人自由选择的正当性如何证明？以茅盾、蒋光慈、柔石、丁玲和萧红等人为中心，左翼作家面临的叙事难题大体如此：社会伦理（以革命为指向）与个人伦理（以身体、爱情为标志）如何自洽？这个看似无法和解的两难问题，在蒋光慈手上被演绎为一个“革命＋恋爱”式的叙事方式，并在当时获得了广泛的认同，大批左翼作家竞相模仿，纷纷试验，好像“社会／个人”

---

① 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》（修订本），北京大学出版社，1998年版，第294页。

② 刘小枫：《沉重的肉身 · 引子》，上海人民出版社，1999年版，第6页。

③ 刘小枫：《沉重的肉身 · 引子》，上海人民出版社，1999年版，第3页。

之伦理死结已然就此打开——谁说社会伦理与个人伦理不能和解？

蒋光慈的《野祭》将革命者陈季侠放在两个截然不同的女性中间：章淑君不美丽但有革命倾向，郑玉弦虽然美貌却是“一个心灵微小的女子”（指对革命不热心）。章因为参加革命活动被杀，使陈季侠莫名地感到过去没有爱她乃是一种过失。他在旷野中祭祀章的亡灵时表白道：

> 如果淑君现在可以复生，我将拼命地爱她，以补偿我过去对于她的薄情……[①]

革命与爱情终于和解了——前提是章淑君必须把身体（乃至生命）献给革命，而“革命”正是陈季侠在潜意识中用以测量爱情指数的首要尺度。因为他已献身革命，“献身”就意味着个人的身体发生了位移，“这一个”个体身位出现了空缺，因此章淑君所爱的“这一个”陈季侠乃是幻影。她唯有同时把自己也投入革命，与陈季侠一样成为“革命的身体”这一总体话语中的一部分，才能为“爱情”筑就平等对话的基础。正如陈季侠所发现的那样：“从这一次谈话之后，我对于淑君更加敬佩了，她原来是一个有志气的，有革命思想的女子！”——而郑玉弦只是一个“心灵微小的女子”。显然，如果不是自觉地向“革命的身体”归靠，章淑君就很难赢得被爱的权利。反过来，对于革命者陈季侠来说，他必须关心章淑君在革命中的位置，正如刘小枫形容保尔与冬妮娅之间的关系所说：“如果她不属于革命队伍中的一员，我就不能（不敢）喜欢她。”[②]在左翼小说中，革命（社会伦理）对恋爱（个人伦理）的优先性是不言

---

① 蒋光慈：《蒋光慈文集》（第一卷），上海文艺出版社，1982年版，第315页。除特别注明的引文外，其余引文均来自有关作品，后面不再一一注明。

② 刘小枫：《记恋冬妮娅》，见《这一代人的怕与爱》（增订本），华夏出版社，2007年版，第43页。

而喻的；二者的所谓“和解”无非是恋爱向革命、个体向社会的整体位移。

如果说，个人的身体唯有在纳入“革命的身体”之后只能赢得爱的权利，那么《冲出云围的月亮》则从另一个侧面阐述了革命与身体的关系。曾经热心革命的少女王曼英在大革命失败后流落上海，产生了浓厚的悲观失望情绪。她幼稚地认为：“与其改造这世界，不如破毁这世界……”于是以自己的身体为武器（当妓女），向黑暗的现实“报复”。她故意把梅毒传染给资本家的小少爷周诗逸、反动人物陈洪运、买办的儿子钱培生……当她发现自己过去的革命恋人柳遇秋已经背弃革命、而自己一直“不爱”的革命战友李尚志还在坚持斗争的时候，她的感情发生了微妙的变化——转而爱上了后者。但她意识到：她不仅跟柳遇秋走的路不同，而且跟李尚志走的路也不同——因为，她走的是“第三条道路”（既不“革命”也不“反革命”）。小说提出的叙事难题在于：一个在道德意义上被玷污的身体应该寻求怎样的社会归宿？尽管柳遇秋不介意王曼英的不堪经历，一心想与她和好；尽管李尚志也表明自己一直深爱着王曼英，但是一个染上梅毒的身体有自由选择的权利吗？

王曼英尝试过自杀，但最后还是当了一名纱厂女工，并积极从事革命宣传活动。颇有意味的是，王曼英不是直接回到李尚志的身边，而是先成了革命阶级（工人阶级）的一分子，然后她才有资格并且自豪地向革命者李尚志宣告：“尚志，我现在可以爱你了”，“从前我不爱你，那，那是我的错误。”由此看来，在强大的革命伦理驱迫之下，单一个体的可能选项只有两个：革命或反革命。选择“革命”就意味着个体生命窘境的自动解除——章淑君赢得了革命之爱，王曼英身上的“梅毒”最后证明不过是普通的“妇人病”，个人道德瑕疵在革命伦理中自动隐退；而选择“反革命”的结果是像钱培生等人一样感染“梅毒”——王曼英当妓女时，她的“客人”几乎全是应被“革命”的对象。

除了抽象的革命活动和革命组织，“革命的身体”通常有两种表现

形式：罢工和游行。法国思想家乔治·索雷尔曾说："罢工是一种战争现象"，"正是通过罢工，无产阶级才证明了自己的存在。"[1]事实上，罢工是"革命的身体"最为直观的存在形态，它一方面把具有反抗意识的游离个体凝聚为一个统一的行动单元，另一方面则对破坏罢工（如告密、阻挠、监视）的个人（通常是工人阶级内部成员）处以最严厉的制裁。在《短裤党》（蒋光慈）中，工贼"小滑头"因为监视工人罢工集会，被愤怒的群众当场击毙。林祥谦（蒋光慈：《少年漂泊者》）在敌人的严刑拷打之下，宁死不下令"复工"，正气凛然的背后，也与他不愿意背叛革命的身体伦理有关。

与罢工相似，"游行"也是"革命的身体"常见的化身形式。在某种意义上，是否参加"游行"成为判断个体革命之积极性的有效尺度。茅盾的《子夜》提供的正是这样的生动范例：张素素与吴芝生等人相约同去参加五卅示威游行，不料巡捕正在沿街抓人，他们只好躲进大三元酒楼，无意中遇到小资产阶级人物范博文正在酒楼窗前观赏游行的"盛况"，于是一起喝茶、吃点心；相反，同行的柏青则勇往直前，最后被巡捕带走……"游行"作为"革命的"身体样式，既检验了革命者的勇气，也展示出了游离革命者的种种面相。

"革命的身体"一方面积极改造并吸纳个人的身体，另一方面则毫不犹豫地将敌对阶级的个人身体置于"必灭之而后快"的境地。此刻，身体不再具有属己性而仅具阶级性，身体的痛感在阶级对立中钝化了；而"钝化"在文学上的直接效应是——成就了革命的"暴力美学"。具有反抗意识的纱厂工人王阿贵（蒋光慈：《最后的微笑》）被工头张金魁开除后，燃烧着复仇的怒火，半夜偷走地下革命者张应生的手枪，一连痛杀四名仇人。不仅如此，对邪恶势力的憎恶使王阿贵产生了毁灭一

① 〔法〕乔治·索雷尔：《论暴力》，乐启良译，上海人民出版社，2005年版，第237页。

切的疯狂念头，他曾试图杀死自己年幼的妹妹乃至全家，免得他们“再受人间的痛苦”。最后他用手枪里仅剩的一颗子弹射向自己的胸膛……

2. 身体的伦理冲突

左翼小说中的暴力叙事据说与五四时期的“尚力”传统有直接的关系。鲁迅之《摩罗诗力说》倡导“立意在反抗，指归在动作”的“摩罗”精神；郭沫若之《凤凰涅槃》张扬“集香木自焚”——毁灭然后重生的气魄，无不体现着个体的反抗精神和生命之伟力。然而，郭沫若等人所宣扬的“力的文艺”在左翼早期文论家手上发生了变化。钱杏邨认为，只有那些“表现时代”“超越时代”并“创造时代”的文学作品，才是“力的文艺”。[①] 此种文艺必须表现无产阶级的革命、战斗和反抗的力量，甚至有意突出“粗暴”“狂躁”“鲁莽”的一面。正是以此为立足点，钱杏邨才会高度赞扬蒋光慈那些看似“粗俗、浅薄、鲁莽，句子不通”的作品，认为它们体现了“极热烈极奔进”的美学风格[②]，而把茅盾的《蚀》三部曲（包含《幻灭》《动摇》《追求》三部中篇）打入另册。

钱杏邨等人的倡导实际上为“力的文艺”注入了一种新的内涵：如果说在五四时期，“尚力”还只是一种“张扬个性、显示个性的话语符号”，那么在左翼文学中，它已逐渐为“‘复仇——暴力——斗争——革命’的语义系统所取代”。[③] 换句话说，彰显个性的“尚力”气质已演变为一种群体性的“暴力—尚武”倾向。显然，前者是一种审美性的表达，而后者则是革命意识形态塑造的结果。进一步看，意识形态为革

① 钱杏邨：《英兰的一生》，见《太阳月刊》创刊号，1928 年 1 月 1 日。

② 钱杏邨：《蒋光慈与革命文学》，见《中国现代文学作家》（第一卷），上海泰东书局，1930 年版，第 166 页。

③ 孟繁华：《梦幻与宿命》，广东人民出版社，1999 年版，第 21 页。

命的“暴力—尚武”倾向划定了基本的界线，身体感觉也随之归属于两类：正义的施暴者和非正义的受暴者。

蒋光慈曾在《自序诗》中慨然表白：“我不过是一个粗暴的抱不平的歌者，而不是在象牙塔中漫吟低唱的诗人……我但愿立在十字街头呼号以终生！”[①]这种精神状态决定了蒋光慈笔下的革命人物往往显得勇毅、冲动和决绝。地主家庭出身的李杰（《咆哮了的土地》[②]）与农村少女王兰姑相爱，却遭到封建家庭的阻挠，导致王兰姑惨死。李杰愤然参加农民革命，反对当地主的父亲，最后亲自下令烧掉李家老楼，那一刻他在痛苦中想道：

> 如果何家北庄和胡家的房屋可以烧去，那李家老楼为什么不可以烧？……不，李家老楼也应当烧啊，……但是……躺在床上病着的母亲……一个还未满十岁的小姑娘，李杰的妹妹……可以让他们烧死吗？

面对残酷的抉择，李杰当然是痛苦的，因为他“毕竟是一个人”（而不是禽兽）。但是他又想：“只要于我们的事业有利，一切的痛苦我都可以忍受……”李杰的痛苦在某种意义上弱化了革命暴力的残酷性，但毕竟代替不了他母亲和妹妹的身体痛苦。在革命伦理中，一个病中的母亲、一个不更事的妹妹，自然是被忽略的对象；但正是这种忽略证明了革命伦理的残缺或有限性，更不能保证“在李家老楼的烈焰中被毁灭的是一种‘恶’，再生的就肯定是一种善”，因为它在摧毁旧的社会伦理之时，也暗中“摧毁了人性的基本秩序”[③]，而成就的仅仅是革命伦理

---

① 蒋光慈：《自序诗》（1926），见蒋光慈：《蒋光慈文集》（第一卷），上海文艺出版社，1982年版，第86—87页。

② 该小说于1930年在《拓荒者》连载，后因停刊未能载完。1932年4月由湖风书局出版单行本，改题为《田野的风》。收入《蒋光慈文集》（第二卷）（上海文艺出版社，1983）时恢复原题。

③ 魏朝勇：《民国时期文学的政治想像》，华夏出版社，2005年版，第116页。

坚硬的单方诉求。正如本雅明所说：作为原则的暴力是否是达到公正目的的道德手段，“这仍然是一个悬而未决的问题。”[①]

二十世纪二三十年代，“革命”无疑是社会伦理的基本倾向。广大底层民众反抗剥削和压迫的激烈斗争，使不少自许以笔墨为斗争武器的小说家开始怀疑文学写作活动的革命效力。蒋光慈在《菊芬》中描写革命作家江霞的内心时这样写道：

> 现在只有枪弹可以解决一切的问题，我还写什么小说干吗呢？但是革命是多方面的，我应当在文坛上做一员革命的健将，将我的笔锋作为攻敌的大炮……但是这恐怕是妄想罢？还是去拿枪的好，现在是拿枪的时代！

江霞的困惑大概代表了左翼作家的普遍困惑。[②] 这一困惑的根源在于：革命伦理不允许任何个体置身于革命潮流之外，更确切地说，“革命的身体”需要高度同质化的身体成分，即使是革命作家以笔墨为武器，也难免与奔流的热血、纷飞的战火产生隔膜和距离。热血、战火呼唤的是鲜活的肉身性投入，而不是在书房或亭子间里磨墨展纸、“漫吟低唱”（蒋光慈语）。因此，江霞觉得像菊芬“这样勇敢而纯洁的女子，我实在不配爱她”，固然与她钟情于薛映冰有关，而根本原因在于“我”只是一个拿笔（而不是拿枪）的人！虽然他的内心一直在激烈斗争——“什么文学，什么革命文学，这都是狗屁！……我应当拿起枪来……”，但他始终没有付诸行动。菊芬的恋人薛映冰投笔从戎，使江霞愈益丧失对

---

① 〔德〕瓦尔特·本雅明：《暴力批判》，见《本雅明文集》，陈永国等译，中国社会科学出版社，1999 年版，第 325 页。

② 丁玲的《一九三〇年春上海》（之一）表达了同样的思想：若泉放弃文学、从事革命活动，并与创作虚空、无聊作品的子彬对照。

菊芬的爱的信心。尤其在菊芬暗杀政府委员事败之后，江霞痛苦地感到："我立在她的面前是这样地卑怯，这样地渺小，这样地羞辱……"

显然，江霞与章淑君、王曼英不同：如果说章、王的经历代表"革命的身体"如何吸纳个人的身体，那么江霞的矛盾则反映"革命的身体"在内部的纯化（也是单一化）。由于"革命作家"与"革命家"在身体上存在某种微妙的距离，不少以笔墨为武器的写作者掷笔从军揭示了一个并非无关紧要的事实——革命越来越接近于一场肉身性的"身体事件"而非精神性的"灵魂事件"。从上世纪二三十年代的史实来看，"立三"左倾路线指导下的革命斗争突出强调游行示威、飞行集会和暗杀等行动，与文学上所反映出来的革命伦理是高度一致的。以群体的身体（"革命的身体"）吸收个人的身体，以群体的思想（"革命的思想"）钝化个人的身体感觉，这显然是左翼小说的叙事伦理之一种。

或许还能从疾病的描写这一贴身性的身体事件中，看出作家的伦理指向，因为疾病与革命的关系在左翼小说中也有非常独特的表现。左翼小说描写的疾病主要有两种：一种是肺结核，另一种是梅毒。与此相应，分别感染这两种病的人也大致可分为两类：一类是革命者，另一类是脱离革命的彷徨者或反革命者。由于左翼小说很少正面描写反革命人物，所以这类患病者的形象也较少。

苏珊·桑塔格在《疾病的隐喻》一书中曾讲过：结核病（主要是肺结核）在找到治疗方法以前，一直被认为是那些感觉超群、才华出众、热情似火的人易于感染的疾病。[①] 在这个意义上，左翼小说中的革命者通常感染肺结核（而不是其他疾病）似乎不是偶然的。蒋光慈在《短裤党》中刻画了两个感染肺结核的革命者形象：史兆炎和杨直夫。他们的斗争智慧、领导才能和对革命的无限忠诚，都赫然涂抹着桑塔格所揭示的隐

① 〔美〕苏珊·桑塔格：《疾病的隐喻》，程巍译，上海译文出版社，2003年版，第85页。

喻色彩。丁玲在《一九三〇年春上海》（之一）中也没有忘记让放弃文学、直接从事革命活动的若泉“肺部常常不舒服”。但是，桑塔格所阐释的结核病之隐喻意义并未包含左翼小说所赋予的另一种特殊意味：为了正义事业而呕心沥血。这样也就可以知道，何以在左翼小说中，肺结核似乎总是正面、革命人物的身体专利——它无异于“革命的身体”为自身打上的光荣的戳记。因而这种病不属于个人，而属于一个斗争的团体，是一种典型的“阶级病”。

与肺结核不同，梅毒一开始就与不道德的性行为联系在一起。王曼英的消沉堕落使她与梅毒遭遇似乎是天经地义的；在茅盾的中篇小说《追求》（《蚀》三部曲之三）中，章秋柳因为不能再把自己的生活“纳入有组织的模子里去”（指革命斗争），最后与怀疑悲观的史循同染梅毒，无须怨天尤人；丽莎（蒋光慈：《丽莎的哀怨》）作为反革命贵族的遗孽，抛身上海风月场中，最后死于梅毒……这一系列“梅毒现象”，不能不让人对这种已被高度意识形态化的疾病产生定向联想。

作为“革命＋恋爱”式小说的始作俑者，蒋光慈也曾深切地反思过社会鼓动与文学表现的关系。比《野祭》迟两年问世的《丽莎的哀怨》讲述俄国十月革命后一个白俄贵族少妇丽莎被迫流亡到上海，最后沦为妓女的故事。这篇小说受到了革命阵线内部的严厉批评，理由是它在“同情白俄反革命后代的哀怨”，[1]立场明显有“问题”。为什么一名沦为妓女的贵族少妇不值得同情？为什么被“野蛮的”波尔雪委克（布尔什维克）逐出彼得格勒的丽莎竟会同情被她的丈夫白根处决的“乡下人”？——他们帮助波尔雪委克，当然不是“自己人”。丽莎恨波尔雪委克，恨这些“无知识的黑虫”“不信神的邪徒”打破了她的“美梦”；她也恨自己的丈夫在偌大的上海要靠她当妓女来换取安逸的生活。但她

① 见《红旗日报》1930年10月20日第三版文章。

从没想过丢开白根而“嫁给别个男人”，她“宁可赚得一点羞辱的面包费”来养活他，因为他们毕竟“热烈地”爱过。只因为丽莎是白俄贵族的一分子，她的人性温暖就不值得同情。

不幸的是，革命的伦理只有一条，不革命即反革命，“谁也不许站在中间。你到这边来，或者到那边去！”[①] 因此，左翼文艺阵线感受不到丽莎的“哀怨”是有道理的——他们无法把她纳入“革命的身体”中，只能让这朵“娇艳的白花”、“这一个”偶在的身体在醉生梦死的“东方巴黎”（上海）日夜沉沦，染上梅毒，最后自行消亡。丽莎为何不能被纳入“革命的身体”？因为她身上流淌的是白俄贵族的血液。她“生”为贵族，注定不能成为无产阶级革命的身体成分，除非她决意反叛自己的阶级和家庭，否认自己的血统，否认自己的身体存在是一种偶然。

“出生”是一个典型的身体事件。从出生那一刻起，我们才获得属于自己的身体。汉语说：“我生于……”，好像“生”是一种主动的行为；英文说：I am born，意思是“我被生了”，表示我生命的起点不在我手里，我的诞生完全是偶然的造化。[②] 因此，对生命的理解离不开对偶然的理解。但不幸的是，丽莎生命中所有的“偶然”都敌不过她是白俄贵族、反动派子裔这一身份标签，“同情”永远降临不到她的身上。其实，丽莎又何尝不怀念她生命中的偶然——十七岁的穷小子伊万到她家里来做木工活，夜里唱情歌，到第二天他们就已经彼此爱慕了；谁又能断定他们不可能成为幸福的一对？可现在，哪怕丽莎“情愿做一个木匠的妻”，“过着劳苦的、然而是纯洁的、独立的生活”都不复可得！无论革命的正义如何理直气壮、不容辩驳，在社会伦理（比如十月革命）巨轮的覆压下，丽莎这一个体生命、这一偶然的此在，她的痛苦呻吟与哀叹有谁来倾听？

---

① 成仿吾：《从文学革命到革命文学》，《创造月刊》第1卷第9期，1928年2月。

② 刘小枫：《沉重的肉身·引子》，上海人民出版社，1999年版，第8页。

《丽莎的哀怨》在左翼小说中无疑是一个“异数”，这使得它的写作者蒋光慈在左翼作家中也近乎变成“异端”。蒋最后被开除出党，也与这篇小说不无干系。单从这点来看，当时的社会伦理对作家及其作品的要求是高度叠合的。或者说，左翼小说家与左翼小说仅仅是同一种功能（革命）的两面，甚至直接的政治活动比文学写作更受重视。[1]

3. 痛苦的转换

革命需要一个“革命的身体”，这个身体由无数具体的、个人的身体组成。个人的身体组成一个庞大的“革命的身体”之后，就可以对抗造成个人身体苦难的反面压迫——革命的不绝动力即来自个体切身性的身体苦难。德国思想家毕希纳曾说：“如果你养肥了农民，革命就会半途而废。”[2] 身体的苦难与灵魂的苦难不同，前者与财富的数量有关，后者与心灵的质量有关。虽然灵魂的苦难往往肇始于身体的苦难，但身体的苦难并不必然导向灵魂的苦难。

左翼小说固然一方面要憧憬革命的前景，另一方面则不得不回过头来诉说革命（工农）阶级的身体苦难，以彰显革命之必然性。从身体角度看，革命的肇因大约总是一种强烈的“疼痛”吧：被打、被杀、挨饿、受冻……但无论疼痛如何强烈，也未必人人都有知觉，就像蒋光慈笔下的王荣发（《咆哮了的土地》），他把“疼痛”的存在归因于——“也许他生前造了孽，也许是他家的坟山不好，也许他的‘八字’生来就是受苦的命……于是他很恭顺地做了东家的顺民，从没曾起过什么反叛的，

① 如相对独立的“北方左联”(1930年9月18日成立)就热衷于政治活动，对文学创作较为淡漠。参看杨纤如：《寿南北两“左联”六秩》，见《左联纪念集：1930—1990》，上海百家出版社，1990年版，第29页。

② 〔德〕毕希纳：《毕希纳文集》，李士勋、傅惟慈译，人民文学出版社，1986年版，第295页。

不平的心情。”对王荣发来说，苦难是存在的，但由于身体不存在（存在的只是“命”和“八字”），结果苦难也好像消失了。鲁迅曾说：“我们有痛觉，一方面是使我们受苦的，而一方面也使我们能够自卫。假如没有，则即使背上被人刺了一尖刀，也将茫无知觉，直到血尽倒地，自己还不明白为什么倒地。”[1] 看来，革命固然肇端于身体的苦难，但这苦难需要一个会感知、不麻木的身体，否则就毫无意义。而在无产阶级争取社会正义的革命年代，左翼小说家正是担当着为无产阶级、一个占有最大人口比例的阶级之身体苦难请命的重任。

在左翼小说家阵营中，柔石（赵平复）是少数不直白地强调文学之社会鼓动性的作家之一，他往往在凄婉的故事中揭示社会的不公与革命的必然。短篇小说《为奴隶的母亲》写一个皮贩，由于贫病交困，不得不将年轻的妻子“典”给一个有钱人充当生子的工具。毫无疑问，“贫”和“病”是身体的苦难，如果有许许多多的人“贫”和“病”却得不到社会的关注,革命就会产生。有革命就会有暴力,革命的暴力与贫困有关。毕希纳也曾说：“穷人与富人之间的关系是世界上唯一的革命因素。”[2] 由于“穷”而“革命”并使用暴力就此俨然赢得了充分的道义正当性。

但是，典妻的皮贩一时之间还谈不到去“革”谁的“命”，他首先得解决自己的身体存续问题。他的妻子（春宝娘）刚产下一名女婴，还“在地上的干草堆上叫：‘呱呀，呱呀’”，他就——

提了一桶沸水到女婴的旁边……用他的粗暴的两手捧起来，如屠户捧将杀的小羊一般，扑通，投下在沸水里了！除出沸水的溅声和皮肉吸收沸水的嘶声以外，女孩一声也不喊——

① 鲁迅：《喝茶》，《鲁迅全集》（第五卷），人民文学出版社，1981年版，第314页。
② 〔德〕毕希纳：《毕希纳文集》，李士勋、傅惟慈译，人民文学出版社，1986年版，第295页。

革命的暴力比贫困的暴力更“暴力”？抑或相反？但溺死一名女婴在现实的生存伦理面前照样有其正当性——溺婴几乎是一种惯见而且得到默许的身体暴力！由于贫困，似乎所有暴力都获得了先天的豁免权，以至通行无阻。如果说革命的暴力针对作威作福的少数人，那么在贫困的旗下而遭受暴力的无辜者该向谁讨一个说法？

由于贫困，王阿贵将不得不眼睁睁地看着自己的妹妹阿蓉长大后“到纱厂做工”、“到青莲阁去”当妓女，他不愿意。他宁愿“现在把她弄死”，免得“将来受人侮弄”。但是怎样把她弄死呢？阿贵想：“用刀杀死？用绳勒死？……有了！前头离此地不远，有一个很深的水池，不如把她丢到水里淹死。”（蒋光慈：《最后的微笑》）由于贫困，做父亲的成业摔碎了自己亲生的孩子；由于贫困，三岁的菱花被祖母吊死在房梁上（萧红：《生死场》）……谁能否认因贫困而“溺婴”的暴力传统没有在阿贵、成业这些人身上延续？至少可以肯定的是，在贫困的名下，阿蓉、菱花这些弱小生命的天赋之权已被先行剥夺了。古代有所谓“易子而食”的事，也有“溺婴”的传统，在现代叙事的伦理线索中，这些古老的、冒着血腥气的人性基因不是随时都可能复活吗？

不公平的社会制度制造普遍的贫困（财富的缺乏），也同样制造普遍的性苦闷（爱欲的压抑）。蒋光慈的代表作《咆哮了的土地》突出揭示了农民革命的两大因素——尤其是人的正常爱欲所受到的压抑。具有革命思想的农民张进德（曾当过矿工）对抱怨“娶不到老婆”的刘二麻子说：

谁个不想娶老婆？……不过你也要知道我们是穷光蛋，就是人家把女人白送给我们，我看我们也养活不了。……你以为你的脸不麻，你就会娶得老婆了吗？老哥，这是笑话！

笼统地看，“食”“欲”好像是身体苦难之两端，但为“娶不到老婆”而革命多少不同于为“吃不饱饭”而革命——与“吃饭”相比，“娶老婆”毕竟不那么紧迫；张进德甚至认为：“一个人不和女人睡觉就不能过活吗？”虽然刘二麻子会第一个站起来反对：“一个人不娶老婆，不是枉生一世吗？”但他也知道：吃饭要紧。丁玲在《奔》里也说：上海工人无数次地罢工，结果都因为“肚皮不争气，又复了工”。因此“老婆问题”往往改头换面变成“吃饭问题”，似乎只有解决了吃饭问题才能最终解决老婆问题。

在蒋光慈笔下，少年汪中（《少年漂泊者》）与店主刘静斋的女儿刘玉梅私下相爱，按照传统的伦理规条，正可谓“不待父母之命、媒妁之言，钻穴隙相窥，逾墙相从”，结果当然是“父母国人皆贱之”（孟子语）。但奇怪的是，汪中向刘静斋坦白他和刘玉梅的私情后，刘静斋只是“颜色一变”，“只哼了一声，其外什么话也没说。”刘静斋似乎并不否定汪中求爱的权利，但汪中清醒地意识到——对刘玉梅他确实缺少一种权利：

不成！我的家在什么地方？我的财产在什么地方？我现在所处的是什么地位？我是一个漂泊的孤子，一个寄人篱下的学徒，我哪有权利向玉梅的父母要求呢？

显然，汪中此刻需要的是一种与金钱和财富有关的权利，而不是自然权利（爱欲的表达）。换句话说，汪中的自然权利（身体权利）已被默然认可，不被认可的是社会权利——财富和地位，而这些正是无数个汪中试图通过革命来实现重新分配的社会资源。因此在无产阶级革命时

代，“爱情权利的得失已经无关礼法，只关乎阶级之间的对立冲突。”[1]新的社会伦理默认了身体权利，而身体权利却无法获取同等的社会权利，这就是近代革命的伦理悖论和现实基础。

为“食”“欲”而革命，使身体伦理日益成长为近代以来的主流伦理，虽然它与革命伦理时而叠合，又时而对立，但同时都对传统的“纲常”伦理提出了挑战。纲常伦理不承认个体身体的平等权利，主张“天地君亲师”先验的道义分界；革命伦理则宣扬一切个体身体的平等，主张多数人对少数人的身体专制；而个人身体伦理只相信任何单一个体的独特性不可复制、无法取代。三种伦理相互绞缠，彰显出左翼小说叙事的多维性和复杂性——李杰过去为王荣发写下“天地君亲师”的牌位，现在却要亲手摧毁它：“儿子反对父亲，佃户反对地主！”而且，连妻子也开始反对丈夫（荷姐反对吴长兴）。但是，在革命伦理击破纲常伦理的同时，却又把个人伦理踩在了脚下（李杰下令烧死无辜的母亲和妹妹），它与个人（身体）伦理之间的冲突似乎不亚于它与纲常伦理的对峙。在这个意义上，茅盾或许是少数注意到整个现代伦理格局发生蜕变的作家之一。

茅盾的《蚀》三部曲（《幻灭》《动摇》《追求》）作于大革命失败之后，其中流露的彷徨心态自不必讳言。当时就有论者称之为“资产阶级的麻醉剂”，称茅盾的“意识仍然是资产阶级的，对于无产阶级是根本反对的”。[2]事实上，《蚀》的文学史意义不为当时高度僵化的左翼阵营所理解，并不奇怪，因为它试图表明在革命伦理之外，似乎还存在种种无法言明的伦理形式。尤其是《动摇》，几乎揭示了整个现代伦理的复杂面相——方罗兰面对妖媚的孙舞阳对太太（陆梅丽）产生的“动摇”，曾经宣称“革命”的阶级对革命事业产生的“动摇”（暗指

---

① 魏朝勇：《民国时期文学的政治想像》，华夏出版社，2005年版，第119页。

② 克兴：《小资产阶级文艺理论之谬误》，《创造月刊》第2卷第5期，1928年12月10日。

一九二七年的“反革命”政变），陆三爹对传统纲常伦理信仰的“动摇”以及陆梅丽对整个世界信念的“动摇”……这诸多“动摇”穿透了纲常伦理、革命伦理和个人身体伦理的纠缠，无异于是对“无产阶级革命文学”被单一化处理而发出的一声浩然长叹。

事实上，茅盾的才华往往体现在对单一伦理的超越。长篇小说《子夜》偏重于大处落墨，描写民族资产阶级（以吴荪甫为代表）、买办资产阶级（以赵伯韬为代表）、小资产阶级（以范博文为代表）、工农阶级（以张阿新等为代表）乃至封建地主阶级（以吴老太爷和曾沧海为代表）之间的复杂斗争，历来被认为是反映民族和阶级矛盾的现代史诗。但茅盾也清醒地意识到，无论描写和揭示多少种社会矛盾，个人与自身的内在冲突都在时刻提醒真实的生命感觉不因宏大的社会事件而消泯。所以，外表看似刚毅果敢、不屑于儿女私情的吴荪甫，也抵挡不住刘玉英的千娇百媚；吴家四小姐蕙芳从乡下来到上海，由于深受封建礼教的熏染，不敢轻易表达爱恨，结果一再被人遗忘而苦闷不已。在张素素的引领下，她来到白俄贵族逍遥快活的丽娃丽妲村，唤醒了内心深藏的情愫。张素素猛然醒悟到：这位试图以《太上感应篇》来迫使自己“清心寡欲”的四小姐，“光景大部分就是性的烦闷罢了”。

如果说张进德和刘二麻子（《咆哮了的土地》）为“娶不到老婆”而烦闷，并要求革命，蕙芳是资产阶级（也是封建阶级）的大小姐，是理应被革命的对象，结果同样被“性的烦闷”缠绕，那么“性的烦闷”与革命或不革命到底有何相干？张进德、刘二麻子与吴四小姐的性烦闷又是否有相同之处？难不成真像鲁迅反驳梁实秋所说的那样：文学倘若表现普遍之人性，要以“表现最普遍的动物性”[①] 为最高？事实上，无论吴四小姐如何“烦闷”，总不至于要闹革命，否则她就不会抱着吴老

① 鲁迅：《“硬译”与“文学的阶级性”》，《鲁迅全集》（第四卷），人民文学出版社，1981 年版，第 204 页。

太爷留下的《太上感应篇》以遣内心的孤独。张、刘二人之所以要革命，一是他们看不懂《太上感应篇》，二是他们将自身的性烦闷归咎于不公平的社会制度（“有钱／没钱”），而后者显然更为根本。总之，革命也好，不革命也好，双方关心的都是属己的身体偶在在此世的幸福与不幸，革命的伦理与身体的伦理在此合流。殊不知，身体的苦难既可能为革命积蓄动力，也可能为自身的毁灭储存能量。

革命源于多数人的身体苦难，同时也制造某些人（无辜者和反革命者）的身体苦难。革命无论成功与否都必然成就某些人的身体享乐——茅盾在短篇小说《喜剧》里不是说，原本不革命的人反倒摘得了“假革命”的果实吗？但对身体来说，“苦难”和“享乐”看似方向相反，在性质上却无多少不同，因为它们基本上与“灵魂”无关——“身体的苦难”并不必然导向“灵魂的苦难”。左翼小说几乎一致地表现革命者如何占领庙宇、打倒菩萨、驱逐僧尼（如蒋光慈的《咆哮了的土地》、叶紫的《电网外》等），不再相信另一个安抚灵魂、具有不同秩序的世界，而只相信身体的苦难或安逸是世间唯一的真实。革命者的身体苦难固然历历在目，而那些不主张甚至反对革命的人又何尝不在经受身体乃至灵魂的虚空：在《子夜》中，一边是上海的富商、资本家们躲在小房子里观赏交际花徐曼丽的肉欲表演，“拍手狂笑”，一边却是吴老太爷的丧事正在隆重铺开——极度的身体快感笼罩着极度的死亡气息！这大概也是以身体为指归的革命伦理无暇顾及的吧？

尤其当革命遭受挫折、希望撞上绝望的时候，精神的颓废和身体的放纵往往演绎为另一种意义上的“身体的革命”：它不屑于再受社会道德的约束和生命意义的指引，迷失在身体暂时性的逸乐中。丁君度教授（华汉：《两个女性》）在大革命失败后，“沉醉在酒精中，迷醉在情欲中，他浪漫到极点，颓废到极点，他变成一个企求一刹那的快感的享乐主义者。”《幻灭》（茅盾《蚀》三部曲之二）中的静女士（章静）

看到："一方面是紧张的革命空气，一方面却又有普遍的疲倦和烦闷……'要恋爱'成了流行病，人们疯狂地寻觅肉的享乐，新奇的性欲的刺激。"她满怀着性的苦闷，忍不住把自己的处子之身交给了抱素，最后却发现，"原来不过如此"！当然，她更不会料到抱素竟然是一个无耻的暗探……静女士怎能不感到"幻灭"和虚无？

革命、颓废、虚无，什么时候竟靠得如此之近？毕希纳曾借法国大革命领袖丹东之口，不无怅惘地说：

> 今天人们无论做什么都是用人的骨肉。这就是我们这一时代所受的诅咒。……我们缺少一种我也叫不出名字来的东西。可是既然这东西在五脏六腑里根本找不出来，为什么我们还要彼此把肚子划破呢？[1]

丹东"叫不出名字来的东西"究竟是什么？或许"革命"从来就不关心这个问题。人们在面对身体苦难时，"都想只靠人的身体力量（自然的适性或人的道义的适性）来克服痛苦的无意义"[2]，最终不过是用某一种身体痛苦来交换另一种身体痛苦，结果都"撞见虚无"。由此看来，革命往往因"身体"而起，最后又回到身体。在此过程中，唯有"多数身体"与"少数身体"在现实苦难面前的大规模转换。因此，革命从根底上说乃不过是一种"把质化约为量"[3]的身体运动，或者说"多数身体"针对"少数身体"的权利争夺。在这场身体运动中，个体生命的价值和意义在冰冷的庞大数字中被合并计算，独特的生命体验日渐隐退和枯萎。

也正是在这个意义上，萧红的写作更像是对大部分左翼小说的一种

---

① 〔德〕毕希纳：《丹东之死》，傅惟慈译，人民文学出版社，1981 年版，第 78、44 页。
② 刘小枫：《丹东与妓女》，见《沉重的肉身》，上海人民出版社，1999 年版，第 30 页。
③ 〔德〕西美尔：《货币哲学》，陈戎女等译，华夏出版社，2002 年版，第 208 页。

"矫正"。[①] 萧红出生于一九一一年，五四浪潮的飞沫并没有直接打在她的身上；身处辽远的、"荆天棘地"的东北，更使她与轰轰烈烈的"革命文学"拉开了距离，因此在她的诗化小说中，个体性情的彰显（而不是政治宣传的落实）似乎更为自由和舒展。在令她一举成名的《生死场》中，她也写"镰刀会"（农民自发的斗争组织）、写革命军、写地主、写日本子（日军），但是她更深刻地参透了生命、生长、生存、生活以及生死的所有悖谬以及复杂性：王婆为一匹即将被屠的老马哭得"两只袖子完全湿透"；飘零在哈尔滨的金枝并不拒绝一只流浪的小狗睡在她的木桶里；决心参加革命的二里半在临行前夜本想杀掉家里的老羊，好让自己"无牵无挂"，但他最终还是把它交给了赵三："这条老羊……替我养着吧！赵三哥！你活一天替我养一天……"固然，这些平凡的物类（马、狗、羊）在作品中不乏象征之意，但萧红知道："在乡村，人和动物一样忙着生，忙着死……"在生死面前，民族也好、国家也好、个人乃至牲畜也好，都共享着一种意义。或者说，萧红的"终极逻辑是把人的生和死，与民族的生和死凝结在一起"。[②] 但在革命道义的驱逼之下，即便是《生死场》这样"动人的诗片"[③] 也难免受到左翼阵营主流的责难。难道是萧红不懂革命？抑或是革命不懂萧红？

4. 未竟的话题

革命追求平等，但真正的平等往往遥不可及。这令我想起德国思想

---

① 刘禾认为：萧红在以"她本人的一生和著述"与"民族主义话语"斗争。见刘禾：《跨语际实践》，宋伟杰等译，生活 · 读书 · 新知三联书店，2002 年版，第 287 页。这种观点过分强调了萧红对"革命文学"的保留态度。实际上，萧红的许多作品都洋溢着民族革命的激情，如《北中国》《给流亡异地的东北同胞书》《九一八致弟弟书》等。因此用"矫正"一词较为妥当。

② 杨义：《中国现代小说史》（中），人民出版社，1998 年版，第 562 页。

③ 胡风：《〈生死场〉读后记》，见《萧红文集》，安徽文艺出版社，1997 年版，第 324 页。

家西美尔做过的一个假设：在某个地方，有人在自己的农庄里种植玫瑰，很快就有人以每个人都被赋予了拥有玫瑰的权利为由发动革命，于是，土地、种子被平均分配给大家，但由于阳光和嫁接技术各有不同，玫瑰的长势也各有不同，新的不平等又产生了，革命再次爆发……西美尔的假设，或许只是想说，“革命——总是围绕着不平等的残余——如何频繁地一再上演”[①]，有花还是没花，花多还是花少，都可以引起纷争，还有可能是为花美或花丑而怨艾（蒋光慈《咆哮了的土地》中的李木匠不是嫌弃他的老婆太丑吗？）。为吃不饱肚子、养不活儿女而革命（茅盾的《秋收》《残冬》，叶紫的《丰收》），固然有不可辩驳的合理性，但是我们何时才能认识到：“我们想向外来逃避的那种受苦”（即身体的苦难）始终都未停止“从内在（即灵魂——引者注）方面追赶着我们”。静观眼前的世代，在阶级革命已成为模糊的群体记忆之后，我们又是何等富足地延续着某种卑微的生活——甚至灵魂的虚空比身体的受苦更难忍受。

虽然革命伦理对身体伦理的挤迫并没有完全抹杀左翼小说中的人性亮色，并且叙事的可能性尚在茅盾、蒋光慈等这样的作家笔下延伸，但无论是革命伦理还是身体伦理，都无意中宣告了灵魂苦难的缺席。或许，西美尔所说的“内在方面”对我们的追赶似乎还来不及闯入左翼作家的意识空间，唯有作为身体性之象征的玫瑰继续生活在属己的美丽中，“以令人欢欣的漠然对抗所有变迁”。

左翼小说的复杂性和丰富性至少证明，革命叙事只是其中的主色调而已[②]，其中的浪漫气质和颓废情绪虽然并不突出，但毕竟是左翼小说不可抽离的部分。左翼文论固然为毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》

---

① 〔德〕西美尔：《玫瑰：一个社会性假定》，见刘小枫编：《金钱、性别、现代生活风格》，顾仁明译，上海学林出版社，2000 年版，第 102—106 页。

② 孟繁华：《左翼文学与当下中国文学》，载《中国现代文学研究丛刊》2002 年 1 期。

奠定了基础，但远不能说，延安时期的小说写作延续了左翼小说的指向和实绩。

可能的疑问在于：这类流露出颓废情绪的小说作品还算不算是“革命文学”？它们与大部分追逐肉欲之欢的海派文学有何不同？事实上，颓废放纵与单纯的享乐主义颇有差异，前者源于大革命失败给个人理想带来的沉重打击，而后者则纯粹是人生观的体现，因而不难发现，几乎所有表现颓废的作品中都隐隐约约存在大革命失败的背景。况且，善于表现颓废的茅盾多以一种包容的心态来描写这些颓废人物（其中以女性居多）——至少在他看来，即便是颓废，其中也包含某些崇尚个性、释放自我的积极成分，而“只要环境改变，这样的女子是能够革命的”。[①]因此，左翼小说中的颓废与海派文学的肉感刺激并无多少共同之处。如果说前者只是个体心灵暂时的“麻醉”，那么后者则被奉为海派文学天然的“美神”。[②]

左翼小说对颓废情绪的表现主要分为两类：一是对死亡气息的迷恋（以胡也频的《僵骸》为代表），二是对色情和肉感的渲染（以茅盾的《蚀》《子夜》为代表）。[③]而正是这些溢出革命河床的异质因素使得左翼理论界手忙脚乱，只好极力抵制。

在严格意义上，左翼小说的写作队伍并不是纯粹的小说家队伍，有时倒更像革命家队伍，对他们来说，文学只是革命的一种手段。而最早提倡无产阶级文学的邓中夏、恽代英、萧楚女、蒋光慈等无一不是共产党人。茅盾则明确认为：文学“只是一时代的治者阶级用以自保其特权的一种工具罢了”。[④]“左联”虽然是作家联盟，却“并不是一个纯文

① 茅盾：《写在〈野蔷薇〉的前面》，见《茅盾全集》（第九卷），人民文学出版社，1985年版，第524页。
② 李今：《海派小说与现代都市文化》，安徽教育出版社，2000年版，第86页。
③ 方维保：《红色意义的生成》，安徽教育出版社，2004年版，第116—117页。
④ 茅盾：《告有志研究文学者》，《文学周报》第190期，1925年9月13日。

学流派”[1]，它的社会政治活动（游行、集会、发传单、写标语）甚至比文学活动更受重视。这一切都决定了左翼文学必然急功近利、带有强烈的政治导向性。但是，无视左翼文学（此处专指小说）的文本实际，仅从“外部话语”来臆断“内部话语”的丰富意涵，或者习惯于操持一种政治化的粗线条分析，左翼小说就难免化为一堆历史的陈迹。二十世纪八十年代以来，文学革命者对左翼文学的完全漠视（甚至蔑视）就证实了这一点。

相较于左翼小说的真实面貌，左翼文论的狭隘和单调自不待言，以至有论者提出：毛泽东在延安的《讲话》乃是“左翼文论的最高典范”。[2]这固然与小说家和文论家通常归于两个话语“圈子”有关，但是也不得不说当时的大多数文论家（其中包含部分小说家）并不具备对于文学的自觉意识。所谓文学的“自觉意识”并非表现为作家必须在作品中凸显“文学性”或“审美性”（毕竟这个概念本身就有些含糊不清），而是指作家对文学与现实之关系的清醒认识。无论是“反映论”“工具论”，还是“斧子论”，都是对文学功用——“无用之用”的一种权宜解释。任何操持某一种解释作为文学正途的做法，都是对文学本身的伤害。如果说，有一种生命感觉就有一种生命的伦理，那么，有一种叙事方式就有一种写作的可能。从这个意义上说，尽管我们仍然能从左翼小说对身体话语的处置中看到一些张扬个体伦理的努力，但此时的文学叙事与革命这一社会大伦理的合流，也是一个事实。叙事时代已经来临。这种写作伦理和写作方式的转向，甚至长久地影响了中国小说后续的发展。

---

① 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》（修订本），北京大学出版社，1998年版，第294页。

② 林伟民：《中国左翼文学思潮》，华东师范大学出版社，2005年版，第296页。

三、革命与叙事

1．个体伦理的退场

二十世纪中国小说的发展，一直贯穿着一条个人经验如何在总体话语的讲述中挣扎的线索。尽管我不愿夸大个人与社会之间的分裂，任何的个人终归要在社会中生活、思想、感受、悲喜，它并不是孤立的存在，但文学写作要以丰盈的个人感觉为基础，也是一个不争的事实。因此，就叙事伦理而言，它在文学中必然表现为个体伦理，也只有张扬个体伦理，一种超越人伦俗见、政治分歧的真实才有可能被建立起来。

只是，当中国社会一直处于大变动之中，作家这一渺小的个体，必然会在时代的大潮中风雨飘摇，被时代的意志所左右。当那个为一些文学史家所概括的“一体化”的社会来临，不仅在社会生活中，即便是在文学叙事中，个人都必须退场，大家都必须服从集体意志的指挥，甚至连穿衣打扮、恋爱婚姻、街谈巷议这些纯粹私人的事务，也得纳入集体意志的管理范围。我想起与中国知识分子有相类似命运的苏联作家帕斯捷尔纳克，他曾借日瓦戈医生的口沉痛地说：“时代不会考虑我是什么，它把它的愿望强加在我头上。”但帕斯捷尔纳克毕竟比中国知识分子幸

运，不用忍受牢狱之苦，也不用忍受“用筛子筛”和“竹筒倒豆子”式的审讯，顶多叹息时代“把它的愿望强加在我头上”而已。但二十世纪的几次政治运动中，中国知识分子所面临的灾难，远不止时代“把它的愿望强加在我头上”那么轻松，他们甚至要对一生中（包括儿童时代）做过的事、说过的话负责，连梦话里有什么“反动”内容，都有可能被检举揭发。个人生活中已经没有安全地带，私人空间也几乎荡然无存。一九二八年，俄罗斯诗人曼德尔施塔姆曾哀叹道：“我的记忆是与所有个人的东西相敌对的。”[①] 而在一九三七年，德国劳动阵线的领导人罗伯特·利也说，“在第三帝国唯一沉睡的是私人事务”，只是，他认为，即便纳粹德国和法西斯主义意大利的权力机构在史无前例的程度上利用了宣传，但仍然没有要求人们进行什么比赛，观看什么电影，吃什么冰淇淋或到哪里去度假。[②] 假如连这一点空隙也不复存在了，不仅比赛、看电影、度假染上了政治色彩，就连穿衣服都要求是整齐划一的时候，这个社会即便外面看起来风起云涌，人们的内心其实也是寂静的。

就此而言，在二十世纪四十年代，被革命和民族救亡之火燃烧得发烫的上海，仍旧出现了像张爱玲那样柔软、日常、细腻、处变不惊的文学，这在当时的确是不简单的。张爱玲不在时代潮流的浪尖口上写作，她握住的是上海这个城市最恒常的部分——日常生活。因为恒常，它们就成了上海这个城市的身体。张爱玲通过个人感觉对上海的日常生活的书写，为文学史保存了另一种上海记忆。她在一九四四年的《写什么》一文中说：

有个朋友问我：“无产阶级的故事你会写么？”我想了一想，说：

---

① 〔俄〕曼德尔施塔姆：《时代的喧嚣》，刘文飞译，云南人民出版社，1998年版，第9页。

② 在《法西斯主义》一书中，对此有详细的分析。《法西斯主义》，〔德〕沃尔特·拉克尔著，张峰译，北京出版社，2000年版。

“不会。要末只有阿妈她们的事，我稍微知道一点。”后来从别处打听到，原来阿妈不能算无产阶级。幸而我并没有改变作风的计划，否则要大为失望了。[①]

这是一个意味深长的表达。“稍微知道一点”，是写作的身体界限，说明她不写自己不知道的事——“无产阶级的故事”。如果真要强写，就必定要抽空个体的感知和触觉，照着观念和虚假的想象来写，那样就可能断送张爱玲，因为张爱玲并不属于“无产阶级”，她熟知的不过是“阿妈她们的事”。张爱玲也许没有想到，这样的个体叙事很快就会被社会大叙事所取代。

刘小枫把现代的叙事伦理分为两种：人民伦理的大叙事和自由伦理的个体叙事。“在人民伦理的大叙事中，历史的沉重脚步夹带个人生命，叙事呢喃看起来围绕个人命运，实际让民族、国家、历史目的变得比个人命运更为重要。自由伦理的个体叙事只是个体生命的叹息或想像，是某一个人活过的生命痕印或经历的人生变故。……人民伦理的大叙事的教化是动员、是规范个人的生命感觉，自由伦理的个体叙事的教化是抱慰、是伸展个人的生命感觉。”[②]这样的分野，就描述二十世纪以来复杂的文学现实而言，未必贴身，至少有一些段落会出现难以归纳和概括的困境，两种伦理相混杂的状况，也不在少数。但是，二十世纪以来中国小说的叙事冲突，总是在人民伦理和自由伦理中摇摆，个体叙事的建立多半是从人民伦理的大叙事中突围而来，这也是一个事实。若按照刘小枫的分法，“十七年”小说显然应归属于“人民伦理的大叙事”，多数的研究者，也是如此观察这一时期的小说。但是，“叙述不可能‘固若金汤’，铁板一块，不可能由一种具备绝对权威的语码雄霸永恒的历

① 张爱玲：《张爱玲文集》（第四卷），安徽文艺出版社，1992年版，第133页。
② 刘小枫：《沉重的肉身·引子》，上海人民出版社，1999年版，第7页。

史时空。必定有缝隙，有裂痕，有语言的洪水在叙述的低洼地里冲撞激荡。”[1]确实，小说即便被置于一个大叙事的背景下，但它毕竟还是由个人所讲述，必然会带着个人的色彩，有时只是在叙事中把个人的感觉藏得更深、更隐蔽而已。为此，对“十七年”小说的叙事风格、伦理转向进行研究，依然能发现一些令人意想不到的文学侧面。如唐小兵所说：“我们必须重新审视这一段或称痛苦，或称荒谬，或称不堪回首的历史，因为历史里从来不存在‘空白地区’，更是因为我们无法取消我们自己的过去。我们必须在历史留给我们的各种文本中解读一个时代的想象逻辑，追寻纵贯各层次社会活动的意识形态症结，并且探讨新起的权力关系在全面渗透的同时怎样自我巩固自我说明，在施行强制手段的同时又是怎样获得‘公共认同’的。因此，‘转述式文学’不仅有思想史的价值，也必须看作广义的社会象征行为的一个重要组成部分。”[2]而且，一个时代有一个时代的文学，这对于任何人的写作而言，都是一种无法回避的规定性，特殊的时代，也有其特殊的情境和特殊的真实，对“十七年”小说也许尤其需要这样看。同时，我也认同这样的看法：“社会和意识形态在变，原先在彼德格勒被认为是真实的东西，当它被命名为列宁格勒时，也许就会被认为是荒谬的，而一旦再被改成彼得格勒，真实性也许又回来了。”[3]

工农兵题材的作品在“十七年”小说中是最普遍和典型的，但我在这里想选取“十七年”时期的农村题材小说为考察对象，以期发现一些

---

① 黄子平：《“灰阑”中的叙述》，上海文艺出版社，2001年版，第6页。

② 唐小兵：《英雄与凡人的时代：解读20世纪》，上海文艺出版社，2001年版，第135页。唐小兵所说的“转述式文学”是对中国现代文学史上四十年代后期至六十年代初期的一大批文学作品的指谓，“包括从《创业史》到《上海的早晨》，从《青春之歌》到《红岩》，而且也应当包括七十年代完全垄断被许可范围之内的社会象征行为的‘革命样板戏’”。

③ 李杨：《抗争宿命之路：“社会主义现实主义”（1942—1976）研究》，时代文艺出版社，1993年版，第12页。

新的叙事线索。费孝通认为："从基层上看去，中国社会是乡土性的。"[①]但纵观二十世纪的中国文学，乡土文学一脉虽从未断绝——现代有鲁迅、沈从文等人分别赋予了乡土哀怒的现实批判眼光和温情的浪漫理想色泽，当代也有贾平凹、莫言等人在关注乡土、表现乡土，但他们更多的是一种来自知识者的文化张望，不可避免地与乡村文化存在隔膜。陈平原在论及二十世纪二十年代的乡土作家时曾说："'乡土文学'家对故乡生活、农民痛苦的了解，多半来自间接经验。而作为直接经验的只是儿时生活的回忆和成年偶然回乡的观感。这就决定了他们不可能对农民生活作出精确的描绘。"[②]新时期乡土文学写作的情形也大抵如此。虽然我不能说"十七年"时期的小说家，在书写乡土题材时就摆脱了这种张望的心态，但他们在政治意识形态与文艺政策的号召下，确实比二十世纪其他时段的作家们更贴近乡土，更深入农民生活。像赵树理、周立波、柳青这样的作家，要么从乡土来，要么抛弃城市生活回归乡土，长期生活在乡村，熟悉和热爱乡村。他们身上洋溢着浓烈的乡土气息，他们中的多数人本来就是农民，所以他们笔下的乡村也比其他现当代小说家笔下的乡村更显真切自然。

那一时期的乡村文化生态和意识形态往往胶着在一起，就小说的叙事而言，的确更适合于"人民伦理的大叙事"，国家和民族的命运才是显在的主题，作为个体生命的农民，他们的声音、想象和叹息总是处于压抑状态，甚至完全被删除。个体伦理中本应有的生命感觉，必须被规范和同化之后，才有机会汇入那一时期的大叙事中。也就是说，对于那些"出水才看两腿泥"（《红旗谱》中语）的作家们而言，他们笔下的乡村指向的只能是"社会主义现实主义"形态上的乡村，乡村的丰富性

① 费孝通：《乡土中国》，北京大学出版社，1998年版，第65页。

② 陈平原：《论"乡土文学"》，《在东西方文化碰撞中》，浙江文艺出版社，1987年版，第198页。

和复杂性必然遭到简化。

2. 革命与暴力

在《太阳照在桑干河上》和《暴风骤雨》[①]中，有一个常被提起、值得玩味的相似情节：小说的开头，都是从一辆马车的进入划破了宁静的农村图景来展开叙事。前者的胶皮大车是暖水屯的中农顾涌老汉替同是中农的亲家转移财物用的，后者老孙头的四轱辘大车则载乘着一群"挎着匣枪""抱着大枪"的土改工作队员，这两者都可解读为是一个象征性的符号——提示着土改运动即将进入乡村，掀起一场农村社会在生活、伦理、心理上的风暴。正如《暴风骤雨》的第一部第二章写道："工作队的到来，确实是元茂屯翻天覆地的事情的开始。靠山的人家都知道，风是雨的头，风来了，雨也要来的。"[②]这种提示性的情节其实也出现在《山乡巨变》中，虽然少了一辆马车，但青年干部邓秀梅也是带着任务与使命走进了风景如画的清溪乡，已是冬天，眼前却还一片青翠，"林里和山边，到处发散着落花、青草、朽叶和泥土的混合的、潮润的气味。"[③]乡土社会植根于土地，它"安土重迁"，在"差序格局"中靠"血缘和地缘"的关系和"系维着私人的道德"来维护"礼治秩序"[④]，它本身是费孝通所说的相对封闭、独立而简朴的"乡村社区"。与城市急速的变化相比，它往往代表着某些不变的、恒常的、稳定的价值观念和宗法伦理体系，所以，在这些作品的开端，乡村仍然是一个被动的、等待着

---

① 这两部作品实际都写于解放前，《太阳照在桑干河上》大约完成于 1947 年间，《暴风骤雨》完成于 1948 年，之所以把它们列入"十七年"文学中讨论，不仅是因为它们都获得了 1951 年的斯大林文学奖金，还因为它们其实直接引发了"十七年"农村题材的小说写作，就叙事类型来说具有典范意义。

② 周立波：《暴风骤雨》，人民文学出版社，1977 年版，第 12 页。

③ 周立波：《山乡巨变》，人民文学出版社，1979 年版，第 15 页。

④ 费孝通：《乡土中国》，北京大学出版社，1998 年版，第 65 页。

召唤与救赎的常态的乡土。虽有一些地方也曾经历了革命的洗礼，但它们的改变还不彻底，还在沉睡当中，等待革命风潮再一次的唤醒，而革命个人或工作集体的到来，无疑充当了先进的启蒙者、动员者的角色。

在农民们一片惊慌、猜疑、恐惧或者欢喜、期待的心理情绪中，工作队或工作小组驻扎下来，开始实行群众路线，走家串户，摸情况，开大会，接近贫农、雇农，并很快地帮助群众成立了以贫农、雇农为中坚的土改工作小组——到这个时候，小说的叙事往往还是温和的、缓慢的。但是，工作组的目的是要帮助无地或少地的农民树立主人意识，夺取并瓜分地主的土地和财富。更为重要的是，还要煽动起农民对于富裕阶层的仇恨意识和对于自身贫穷问题的思考，揪斗出富裕阶层、破坏分子，打乱秩序，平分天下，让革命的可靠同盟——贫农掌握乡村政权。这当然是一种天翻地覆的变化。几千年的乡村社会都是以宗法和血缘关系构建自身的秩序，长幼尊卑、贫富地位相当稳妥，各就其位，贫穷的农民把自己的困苦不幸与他人的富足常常都归结为一种宿命，富人和宗族中的长老是被尊重和敬畏的对象，贫穷的人习惯了谦卑与隐忍。记得《太阳照在桑干河上》中有一个侯忠全老头，被一生的愁苦压弯了腰，最后心甘情愿地替地主侯殿魁当了佃户，及至土改时期，“大家斗争侯殿魁，很多人就来找他，要他出来算账。他不肯，他说是前生欠了他们的，他要拿回来了，下世还得变牛变马。所以后来他硬把给他的一亩半地给退了回去。”[①] 无独有偶，在《暴风骤雨》中，当赵玉林带领着一伙农民去抓韩老六时，面对韩老六不急不忙甚至是怒气冲冲的逼问和审视，不光胆大的赵玉林一开始被唬住发愣，其他人也惊慌失措，“人们又走散了一些，老田头不敢再上前，赶车的老孙头也慢慢走开，慢慢走回家去了。”[②] 面对这样的农民觉悟，对于革命者来说，发动一场彻底推翻乡

① 丁玲：《太阳照在桑干河上》，人民文学出版社，1979 年版，第 97 页。
② 周立波：《暴风骤雨》，人民文学出版社，1977 年版，第 60 页。

村社会等级秩序、心理秩序的暴力革命就非常必要了。

两部土改小说的高潮部分都是斗争地主的场景。在《太阳照在桑干河上》中，经历一系列曲折，工作组终于挖出了表面上左右逢源、八面玲珑，暗地里却作奸使坏的地主、暖水屯里“八大尖”中最“尖”的钱文贵。一开始，大家并未意识到钱的剥削和阴毒，经过了一次次的诉苦会，农民们的个体回忆渐渐被调动起来并融汇到了集体记忆中，钱文贵的作恶形象也渐次地丰富起来，最终他成了一个巨大的恶的面影。农民的伤疤和苦痛像干柴一样被点燃并迅速燃烧，小说用了四章的篇幅详细地描述了发动、批斗钱文贵的全过程，下面是一些代表性片断：

“报仇！”雷一样的吼声跟着他。拳头密密的往上举起。

……

人们心里恨他，刚刚还骂了他，可是他出现了，人们却屏住了气，仇恨又让了步，这情形就像两个雄鸡在打架以前一样，都比着势子，沉默愈久，钱文贵的力量便愈增长，看看他要胜利了。这时忽然从人丛中跳上去一个汉子。这个汉子有两条浓眉，和一对闪亮的眼睛。他冲到钱文贵面前骂道：“你这个害人贼！你把咱村子糟践的不成。你谋财害命不见血，今天是咱们同你算总账的日子，算个你死我活，你听见没有，你怎么着啦！你还想吓唬人！不行！这台上没有你站的份！你跪下！给全村父老跪下！”他用力把钱文贵一推，底下有人响应着他：“跪下！跪下！”左右两个民兵一按，钱文贵矮下去了，他规规矩矩的跪着。于是人群的气焰高起来了，群众猛然得势，于是又骚动起来，有一个小孩声音也嚷：“戴高帽子！戴高帽子。”郭富贵跳到前面来，问：“谁给他戴？谁给他戴，上来！”台下更是嚷嚷了起来：“戴高帽子！戴高帽子！”一个十三四岁的孩子跳上来，拿帽子往他头上一放，并吐了一口痰去，恨恨的骂道：“钱文贵，你也有今天！”他跳下去了，有些人跟

着他的骂声笑了起来。

……

底下喊："要他偿命！""打死他！"

人们都涌了上来，一阵乱吼："打死他！""打死偿命！"

一伙人都冲着他打来，也不知是谁先动了手，有一个人打了，其余的便都往上抢，后面的人群够不着，便大声嚷："拖下来！拖下来！大家打！"

……

虽然两旁有人拦阻，还是禁不起冲上台来的人，他们一边骂一边打，而且真把钱文贵拉下了台，于是人更蜂拥了上来。有些人从人们的肩头往前爬。[①]

在经过男女老少蜂拥围殴之后，钱文贵还经受了一场和身体暴力同样猛烈的语言攻击。类似的语言暴力，在《暴风骤雨》中描写得同样惊心动魄：

"把韩老六家的那些卖大炕的臭娘们，也绑起来，叫妇道去斗她们，分两起斗。"

……

"揍死他！"

从四方八面，角角落落，喊声像春天打雷似的轰轰地响。大家都举起手里的大枪和大棒子，人们潮水似的往前边直涌，自卫队横着扎枪去挡，也挡不住。

……

---

① 丁玲：《太阳照在桑干河上》，人民文学出版社，1979 年版，第 260—266 页。

无数的棒子举起来，像树林子似的。人们乱套了。有的棒子竟落在旁边的人的头上和身上。老孙头的破旧的灰色毡帽也给打飞了，落在人家脚底下。他弯下腰伸手去拾，胳膊上又挨一棒子。

……

榆木棒子落在韩老六的肩膀上，待要再打，她的手没有力量了。她撂下棒子，扑到韩老六身上，用牙齿去咬他的肩膀和胳膊，她不知道用什么法子才解恨。

……

全屯被韩老六和他儿子韩世元强奸、霸占、玩够了又扔掉或卖掉的妇女，有四十三名。这个统计宣布以后，挡也挡不住的暴怒的群众，高举着棒子，纷纷往前挤。乱棒子纷纷落下来。

"打死他！""打死他！"分不清是谁的呼唤。

"不能留呀！"又一个暴怒的声音。

"杀人偿命呀！"

"非把他横拉竖割，不能解恨呀。"老田太太颤颤巍巍说。

……

人们大声地喊道："不整死他，今儿大伙都不散，都不回去吃饭。"

……

"拥护共产党工作队。"千百个声音跟着他叫唤，掌声像雷似的响动。[①]

之所以大段地引用这些文字，是为了复现一种暴力场景——除了语言的暴力，也有身体暴力。在这两个场景中，"愤怒的群众"成了主体，他们如开闸的洪水，用语言、行动、拳打脚踢，甚至用牙齿宣泄着他们

---

① 周立波：《暴风骤雨》，人民文学出版社，1977年版，第172—180页。

的愤怒与委屈。这种暴力的正当性在当时是不容置疑的，如蓝爱国所说："一般而言，暴力可以说是革命过程的必然现象，有革命就会有暴力的大面积出现，即使以'自由、平等、博爱'为追求目标的法国大革命也不例外。那种希望革命做好好先生，不要武斗，只要文斗，无异是取消革命。"[①] 对此，毛泽东有着更通俗而权威的解释："革命不是请客吃饭，不是做文章，不是绘画绣花，不能那样雅致，那样从容不迫，文质彬彬，那样温良恭俭让。革命是暴动，是一个阶级推翻一个阶级的暴烈的行动。"[②] 可见，革命必然与暴力相关，何况这暴力的大火还是由"农民们成年溜辈的冤屈"[③] 点燃的呢。

那时的农民暴力的合法性当然可以获得意识形态的解释，但我们今天阅读这种景观化的暴力场景时，却会有一种不适的感受，它需要我们对它作进一步的思考。唐小兵说："暴力的最终意义，正在于彻底取消所有其他意义，完全抹煞构成意义所必需的差异和界定（时空的、社会的、语言的、人体的）；而暴力的原始形式，便是对于他人的否定，强使他人成为行为的对象，纯粹的物质。因此暴力带来的恐怖和残忍，同时也给予一种'直接实现意义'的动人幻象，诱发一种趋近于崇高的乌托邦式美感。"[④] 虽然暴力行动都被赋予了正当的革命名义，但它以折磨、消灭别人的身体为基本形式，使参与者能从中获得一种施暴后的快感。在暴力狂欢化的泄愤仪式中，农民们其实已经丧失了个人的主体意识，被淹没在了昂扬激动的集体情绪中，老人／小孩，男人／女人，个人／集体，报仇／革命，这些，在近乎疯狂的仪式中渐渐消泯了界限。

更值得追问的是，推动农民加入暴力行动的动因也许并不单纯，那

---

① 蓝爱国：《解构十七年》，华东师范大学出版社，2003 年版，第 4 页。

② 毛泽东：《湖南农民运动考察报告》，《毛泽东选集》（第一卷），人民出版社，1952 年版，第 17 页。

③ 周立波：《暴风骤雨》，人民文学出版社，1977 年版，第 172 页。

④ 唐小兵：《英雄与凡人的时代：解读 20 世纪》，上海文艺出版社，2001 年版，第 115 页。

个报仇的、血债血偿的意识更像是由工作组发动诉苦会等形式激起并不断巩固强化的介入式记忆，它的背后有泄愤的成分，也有一种对均分财富的渴望。在农民的心里，“打土豪”是一回事，是清算宿怨、获得翻身的有效手段，但“分田地”的诱惑力对他们的吸引也不可小看。斗倒钱文贵、扳倒韩老六之后都是分田地、分浮财的欢欣场面，农民们长年的对于物质的渴望终于得以实现，“人们像蚂蚁搬家一样，把很多家具，从好几条路，搬运到好几家院子里，分类集中。他们扛着，抬着，吆喝着，笑骂着，他们像孩子们那样互相打闹，有的嘴里还嚼着从别人院里拿的果干，女人们站在街头看热闹，小孩们跟着跑。东西集中好了，就让人去参观。一家一家的都走去看。女人跟在男人后边，媳妇跟在婆婆后边，女儿跟着娘，娘抱着孩子……”[①] 这样的欢乐场面背后，或许也透露出一些更隐秘的农民心态：他们对革命的热情其实直接牵连着对物质的热情，那些分到土地、财物后绽开的笑脸是从心底里发出的，只是，这一刻是否与革命的崇高目的相关，就谁也说不清了。其实，农民们的暴力行动也并非全是无意识、非理性的斗争，有时它也包含着几分清醒——“要末不斗争，要斗就往死里斗。”[②]《太阳照在桑干河上》中的县委宣传部长章品就深谙这种农民心理，并且他还看到村干部也和老百姓一样，“他们总担心着将来的报复，一不做，二不休。”[③] 这样看来，老百姓动不动就喊叫着“打死他”“揍死他”“不能留”的口号里，也未必没有夹带着这样一种害怕“变天”的思想。而这种暴力的场景其实是现实中的真实反映，这一点，毛泽东早有认识：

的确的，农民在乡里颇有一点子“乱来”。农会权力无上，不许地

① 丁玲：《太阳照在桑干河上》，人民文学出版社，1979 年版，第 288 页。
② 丁玲：《太阳照在桑干河上》，人民文学出版社，1979 年版，第 249 页。
③ 丁玲：《太阳照在桑干河上》，人民文学出版社，1979 年版，第 249 页。

主说话，把地主的威风扫光。这等于将地主打翻在地，再踏上一只脚。“把你入另册！”向土豪劣绅罚款捐款，打轿子。反对农会的土豪劣绅的家里，一群人涌进去，杀猪出谷。土豪劣绅的小姐少奶奶的牙床上，也可以踏上去滚一滚。动不动捉人戴高帽子游乡，“劣绅！今天认得我们！”为所欲为，一切反常，竟在乡村造成一种恐怖现象。[①]

毛泽东的认识和概括比任何人都深刻，然而为了革命的需要，农民的暴力行为不仅得到了宽容和谅解，而且还得为他们编织合情合理的理由。

文学叙事的功能，在这种革命话语中的作用也就显得异乎寻常了。许多的小说，已经无法再忠实于个体的生命感觉，原因就在于有一种更坚定的意志在要求作家对社会、对人性做出新的解释，即便从个体的本心出发，很容易就辨析的暴力所产生的恐怖的感觉，也被缝合在了某种阶级意识的心理脉络里，显得不再恐怖了——它是推翻旧的秩序、召唤新的世界来临的必要代价。个体生命的寂灭是否值得同情，是否有价值，首先是要看这个生命所代表的阶级和观念是什么。生命不再作为生命被体贴、被抚慰，而是成了一种观念和意识的载体。应该说，在一个人民伦理高于一切的时代，那种代言人民的大叙事确实很容易就在历史的幕布上把个体生命的印痕彻底擦掉。

3. 自我改造的逻辑

农民是中国革命的同盟军，但农民却未必都符合革命的要求，那些“杀猪出谷”式的习气说出农民阶层也有许多的问题，所以，毛泽东在

① 毛泽东：《湖南农民运动考察报告》，《毛泽东选集》（第一卷），人民出版社，1952年版，第16页。

一九四九年明确指出："严重的问题是教育农民。"[1] 当农村完成了"暴风骤雨"般的对阶级敌人的革命运动之后，革命的矛头就将指向农民自己了。

在《暴风骤雨》的第二部里，土改工作的后半段有一个分果实、分土地的情节，具体的做法是"人分等级，物作价钱"，排队比号来分田分物，在一种热烈的、开大会般的氛围中，"比号的人像立擂的好汉，一个挨一个地跳上来，自己报上名，谈历史，定成分。"[2] 然后再由主席团主持农民们自由发言，揭发自报家门的人身上的种种缺点。在这种"集体查根"中，农民身上的私性和小奸小恶都无处藏躲，"民主眼睛是尊千眼佛，是好是赖，瞒不过大伙，你不看见，他瞭见，他看不着，还有旁的人。""比得好，针鼻大的事，都给挑出来了。"[3] 在这场比号大赛中，不管是小时掰过人家地里的玉米，还是曾经给地主溜须，还是劳动不积极，还是娶了地主的亲戚，还是被厉害的媳妇管得脱不了身的农民，都在比号中被层层筛汰到末梢，而只有同时具备了贫苦的出身、高尚的品德并且为革命做出过贡献的人，才被推到前列。农民就在这种揭发别人和自我揭发中，完成了一次集体的道德提升。

《暴风骤雨》描绘的是革命斗争年代壮阔的土地改革运动，其中的比号分产仅仅是拉开了农民"革自己命"的序幕。在中国的民主革命胜利后，国家政权的最大话语是建设社会主义，在农村是要实行农业合作化运动，对农民来说是要把刚刚分到的土地再拿出去，交给互助组、合作社或者抽象的国家。对世代以土地为根的农民来说，这无异于革自己的命，甚至是比革地主的命、打碎自己心中的尊卑观念还要剧烈的心理

---

① 毛泽东：《论人民民主专政》，《毛泽东选集》（第四卷），人民出版社，1960 年版，第 1414 页。

② 周立波：《暴风骤雨》，人民文学出版社，1977 年版，第 379 页。

③ 周立波：《暴风骤雨》，人民文学出版社，1977 年版，第 382 页。

震荡。在《山乡巨变》《创业史》中，“暴风骤雨”似的革命风潮已经减弱，在广袤的乡村大地上发生的，正是一场农民们艰难的自我否定的历程。

这两部作品中，有两个农民形象令人印象深刻：一个是《创业史》中的梁三老汉，一个是《山乡巨变》中的陈先晋。梁三老汉在各种评论和文学史中一直是个焦点人物，邵荃麟就认为：“《创业史》中梁三老汉比梁生宝写得好，概括了中国几千年来个体农民的精神负担。但很少人去分析梁三老汉这个人物，因此，对这部作品的分析不够深。”[1]年轻时候的梁三老汉，雄心勃勃地要发家创业，在从逃难的灾民中“拾”了一个老婆，并收养了其儿子之后，更是专心致志地投入到劳动发家的理想之中。然而，十多年过去了，梁三老汉虽然累弯了腰，坐下了病，却还只住在草棚院里，几十年的生活磨难甚至从精神上也把他压倒了，“再也不提创家立业的事了”。土改时分到了田地，再一次刺激了他“早已干瘪了的身体”，受人尊敬的“三合头瓦房院的长者”的梦想再次占据了他的身心，并且，他希望自己当作亲生儿子一样看待的养子梁生宝，能同几年前一样帮助他一起完成这个祖祖辈辈的梦想。然而，儿子却变成了“党的儿子”，他不再为自家的发家致富操心，只忙活着带领整个蛤蟆滩的人走互助合作奔社会主义的道路。他为此苦恼、愤怒、伤心、失望，一方面眼热着富农姚世杰的高房大屋和富裕中农郭世富的新房，一方面为自己儿子只为公家办事大为不解，还要为儿子承担的责任感到焦心。只有当儿子买回了稻种，办起了试验田，带领互助组成员进山割竹子解决了春荒，科学种田丰产等一系列事情成功，儿子也当上了灯塔农业社主任，成了村、乡、县里的名人后，在各种赞誉声中，梁三老汉才渐渐地体会到了人的尊严，也对儿子的

---

① 转引自洪子诚：《中国当代文学史》，北京大学出版社，1999年版，第103页。原文见《文艺报》编辑部：《关于“写中间人物”的材料》，《文艺报》1964年第8、9期合刊。

"在党"和"平世事"有了领悟和理解。梁三老汉的性格发展是缓慢的，尽管儿子的互助组活动进行得风生水起，但老汉却总是在观望、游移甚至否定之中，他经受的生活磨难使他不得不小心地打量着新生的事物。他对于土地公有、农村合作社最终有所理解，显然是他在儿子的成功中共享到了一种荣誉和尊重。

革命在此得到了全新的诠释。对于农民自身的革命，其实是一场精神裂变，要让他们抛却几千年的精神重担，必然是一个缓慢的过程。

陈先晋也是这么一个纯朴的老农。他的遭遇和梁三老汉差不多，经过了几十年甚至是祖祖辈辈的刨土发家之路，也不过守着一亩薄土，"衣仅沾身，食才糊口"。他对于土地的依恋，也和梁三老汉对瓦房的执迷一样浓烈。解放后分到了田，喜得几夜睡不着觉，在决定把土地入社后同样辗转反侧，大清早蹲在地里和土地依依惜别。土地不光是他的根，他还想当作基业传给儿女。他在乡村干部的开导下和作为积极分子的儿女的围攻下，艰难地交出了自己的土地，他对合作社的认识也和他的老婆一样："大家都交，公众马，公众骑，我们免得操心淘气了，以后只认得做，只认得吃了。"[①]

——这些形象显然是中国传统农民的真实写照。但在作品中，这些人物只能处在一个次要位置，因为要回答中国农村为何会发生革命、革命又是如何进行的这样的问题，还必须通过塑造像梁生宝这样的新农民形象来表现。尤其是在高亢的革命进行曲中，农民性格、农民觉悟的缓慢变化显然是不合时宜的，革命形势需要的是能跟着时代洪流快步向前的人。

对于农民的改造和革命，小说的冲突主要是集中在对富农、中农、有着私有化思想的干部和坚持单干的农户们的斗争和争取上。这些人不

① 周立波：《山乡巨变》，人民文学出版社，1979年版，第176页。

仅有着强烈的物质欲望，更关键的是，他们本身占有着较为丰富的物质，而不管这种物质的拥有是否来自于他们本身的勤劳和肯干。像姚世杰、郭世富、郭振山、王菊生这样的人，本身都是种地干活的好把式，又精明能干，持家有道，放在今天，他们可能都是创业英雄。但是社会主义的人民伦理却不容许这些人独立发展，而是要将他们兼容进或者强制地扭转进公有制度和公有思想的轨道。他们拥有的物质以及私有思想往往被涂抹上不道德的色彩——比如，姚世杰阴险狡诈，道德败坏，不仅在解放前和村里的“风骚娘们”李翠娥勾搭在一起，运动中又借着妻侄女素芳来家帮助老婆坐月子之机，将其强奸并诱导她帮助自己谋害梁生宝；郭振山是一个由土改时敢说敢做的急先锋蜕变下来的专心发家的乡村领导，尽管他有能力、有魄力、有办法，主持着乡村的日常事务并无所求地开导着邻居寡妇的女儿，但他的身上被浇灌得更多的，是个人对于发家的渴求和对自我权威的陶醉；至于王菊生，则挖空心思算计过继父母的家财，像守财奴一样看守着家业，一直强硬地坚持单干。这样一来，物质占有和私有思想就直接对应着人格或道德缺陷，虽然他们同属农民之列，但对于他们的革命必然是以较为激烈的方式开展——姚世杰、郭世富被强制派给了卖余粮的任务，王菊生也在浩大的合作社运动中完全失去了帮手，单打独斗维持不下去，只好认输入社。

由此可见，所谓的促狭、自私、保守等一系列落后的小农意识，也许都来源于农民对土地的固守以及从土地中生发出的物质期待。在乡村，拥有土地意味着拥有财富，拥有财富又意味着可以获得尊重和权力，这是一个触及传统农村社会结构的深层问题。而这一场革命后的农业社会主义改造，恰恰是以“反物质性”为核心的。

在革命话语中，物质欲望与私有财产、保守落后、小农意识、反革命紧密相关。在革命看来，一个革命的人，首先应当是一个“脱离物质

的人”，只有脱离了物质的限制和困扰，人才能成为一个坚定的革命者。[1]

这个主题，其实回荡在“十七年”时期各种题材的作品中，像《我们夫妇之间》《霓虹灯下的哨兵》《年轻的一代》等作品，都含示着这些主题。

反物质性就是要革掉农民的自私自利思想，把财产私有的观念转变为互助合作、共同享有，把农民对土地、财富的依恋提升为一种对集体、对国家、对实现现代化的道德责任，以此来实现对农村分散经济的征服，来达到对农民的道德改造。不过，这种理想的社会形态及道德愿望似乎来不及细嚼慢咽，革命不仅以暴力取消了农村中敌对阶级的存在合法性，也以迅急、昂扬、胜利的声势席卷了农民的各种个人欲望，人民伦理的大叙事最终将梁三老汉、陈先晋等扫到了“中间人物”的角落，姚世杰、郭世富、郭振山等则被作为要打倒和唾弃的对象。在农民内部，公／私、个人／集体成了区分好／坏、善／恶的标准，而这种道德谱系和伦理结构，在文学叙事中就更是得到了强化。

4. 压抑爱情的方式

与“十七年”时期其他题材的小说相比，农村题材小说中的爱情描写显得更丰富和鲜活。比如《太阳照在桑干河上》中的程仁和黑妮，《创业史》中的梁生宝与徐改霞，《山乡巨变》中的盛淑君与陈大春，刘雨生的离婚与再婚，谢庆元与堂客的吵架、寻短见，《三里湾》中的袁小俊与王玉生，都形态各异而充满着浓郁的生活气息，有爱也有恨，有喜也有悲，有吵有闹，有分有合。爱情似乎在乡村的自然风光中有了较为

① 蓝爱国：《解构十七年》，华东师范大学出版社，2003年版，第18页。

自由的舒展，女性形象也并不僵硬。但是，在风起云涌的革命风潮里，大多数的女性还是苦闷的一群，她们不能拥有话语权，连爱情本身也要在与革命亲疏远近的关系中得到言说，她们的身体要么在革命中得到解放，要么可能被革命伤害。[1]

袁小俊和张桂贞可能要算其中落后妇女的代表。她们都遭遇了一次婚姻的变故，失掉了原来那个优秀的爱人，后来的伴侣都不理想，只能是退而求其次，委屈过日。前者奉行母亲"能不够"的驭夫政策，打打闹闹，骄横懒惰，干涉丈夫的发明工作，结果失掉了自己能干的丈夫——村里的小发明家王玉生；后者也是嫌厌丈夫刘雨生当了互助组长后，照料不到家庭，又加上哥哥一心让她嫁到城里的怂恿，所以才抛开丈夫小孩毅然离去。表面看来，这两个妇女掌握了婚姻的主动权，离婚本出于她们的自主选择，但关键在于，她们选择离婚实际上是选择了对先进思想与主流话语的背弃和远离，这就不得不安排她们在再一次的婚姻中接受惩罚——不仅嫁给了并不称心的老光棍或二流子，还要遭遇乡村的舆论讥讽和谴责，并在劳动中逐步改造以完成对主流话语的服从。

黑妮和盛淑君与她们并不一样，她们俩都是单纯活泼、聪明勤劳的青春少女、妇女积极分子，但不好的出身阻碍了她们对爱情的追求。黑妮是村里"八大尖"之一的地主钱文贵的侄女，虽然她本身是个父死母嫁的孤儿，在伯父家里也只是一个饱受屈辱的使唤丫头，但她这点名存实亡的沾亲带戚，让她在土改风潮的妇女活动中处处遭人非议，连在伯父家里认识的心上人——长工程仁也因为当上了农会主任，顾忌再与地主侄女"勾勾搭搭"会影响到自己的地位，开始疏远她。直到钱文贵被彻底打倒，村里的土改运动大获全胜之后，程仁才解除了思想顾虑，主动向黑妮示好。盛淑君因为母亲年轻时候的名声不好，影响到村里人对

① 参见黄子平：《"灰阑"中的叙述》，上海文艺出版社，2001年版，第55页。

她的看法，特别是本来对她有好感的青年团支书陈大春，一再拒绝她的入团申请，其实也是害怕和她接近。这令爱慕他的盛淑君感到恼怒和委屈。但是，倔强的姑娘在热烈的合作社运动和劳动实践中不断锻炼和展示自己，最终收获了爱情。

徐改霞的爱情也许要复杂一些。她其实是一个已经被革命思想熏陶过的农村知识妇女，曾经反抗过自己的包办婚姻并最终解除了婚约。她真诚地爱慕着梁生宝，向他主动抛出了爱的信号，第一次是小心翼翼地试探，第二次是真诚的表白。然而，她的爱恋对象是一个积极践行党的政策，将为集体办事作为己任的先进农民，为了让这个形象更光辉、更突出，作者不仅让这个人物头脑中充塞着过多非农民的理性思想，更让他在对物质的轻视和对爱情的忽略中过度圣洁化——梁生宝的感情，已经超越了私人的、肉体的感情，有的只是崇高的革命感情。这样，我们就不再难理解，他对美丽姑娘的表白表现出的冷淡。他即使偶有情感幻想和生理冲动，也会瞬间就被为党忠诚服务的思想和繁杂的群众事业冲淡并赶走，他是一个为了党的事业而忘记个人恋情的人。要成就这么一个高大、完美、圣洁的农民英雄形象，就只能牺牲个人的爱情，将无辜的改霞放逐，让她奔赴“祖国工业化的战线”，用对祖国的建设热情来弥补感情的缺憾。

不得不提的还有《山乡巨变》中的女干部邓秀梅。虽然她只是一个介入乡村的革命符号，但她的女性身份又显得特殊：作为时代的新女性，必须要为革命工作抛下个人的情爱，在工作的锻炼中脱胎换骨成为“党的女儿”，主动、自觉地运用革命的自我规训来掩盖自己潜意识中渺远的爱情期盼——她只能渴想一种志同道合的革命爱情。

——革命和爱情，这一直是二十世纪红色小说叙事的核心主题之一，但是，作家在处理这一主题时，无论在话语的分配还是在伦理的指向上，都处于不平衡的状态之中。革命是主导，爱情呢，最多只能是潜主题，

或者说，为了让革命叙事更加完美，就必须给它添加浪漫的情爱色彩。我一点都不怀疑，在那个以国家危难和民族救亡为时代性主题的背景下，革命作为大叙事的文学合理性。只是，革命作为一种政治实践和集体想象，对它的讲述，同样需要在一个日常生活的空间中展开。当革命这种大叙事决断了日常生活中的一切事物之后，个体的情感想象、生命伦理将如何安身？革命对爱情的压抑，其实不仅是一种集体对个体的覆盖，也是一种观念对生活的抽象，它最终把生活变成了一些生硬法则和理念，而失去了个体生命本该有的质感和气息。

因此，那些政治革命的对象看似是为了触及灵魂，一旦落实到生活中，其实也是身体的革命；它表面上是改造思想，最终要达到的效果却是改造身体，让身体被规训。革命到最后往往演变成一场消灭身体的运动，原因也就在于此——它要么造就一个个驯服的身体，要么就把一个个不驯服的身体批斗、折磨至死：身体消失之后，危险的思想也就成了一个无。可以想象，在一个身体的任何不当举动（口误、梦话、私下的牢骚，甚至不同于别人的发型和衣着，等等）都可能获罪的革命年代，身体其实已经成了异类，成了自己的敌人，这必然导致越来越多跟不上时代意志的人开始厌弃自己的身体——自杀在那个严酷年代会那么普遍，就在于一些人已经意识到，他除了消灭自己的身体之外，已经没有其他办法来满足革命的要求了。

一旦对身体开始实行全面专政，和个人身体有关的生活、情感，必然要为革命让路——那时的革命大叙事往往会有千人一面的话语样貌，就在于当时的作家只能做一个没有身体、共同用一个大脑思考问题的人。他们不敢用自己的眼睛看、自己的耳朵听、自己的大脑思考、自己的心跳说话，写作成了“传声筒”“留声机”，没有了自我和真实的个体感受，作品就只能以图解那个总体意志为使命。二十世纪九十年代后，会出现对个人写作、身体写作的召唤，未尝不是对过往抹杀个体伦理的大叙事

的一种反抗，因为个体的回归，必然是以身体的出场为象征。身体并非只是经验和欲望的载体，它也是个体伦理得以建立的场域，是小说从大叙事转向个体叙事的必由通道。约翰·奥尼尔说："我们的身体就是社会的肉身。"[①] 身体缺席的叙事，意味着它所写的是一个没有肉身的社会，一个个体生命感觉无从舒展的社会，在这个社会里，首先要牺牲的可能就是爱情。

革命加爱情的叙事模式，结果往往是张扬革命、压抑爱情，或者把爱情当作是革命的点缀，使得人伦生活的肉身状态成为空无，以致在革命洪流中的人们，再困顿、无奈，也无法寻找到一个柔软的地方来安放自己的灵魂。但作为一个人，他毕竟无法彻底根除自己内心对自由和温暖的向往，因为"革命是并非教人死而是教人活的"（鲁迅语），而任何形式的"活"，都要以日常生活为根基。能否在日常生活中被爱，被抚慰，这几乎可以看作是人生是否幸福的标志。而以毁灭日常生活为代价的暴力革命，之所以最终都被抛弃，就在于它忽视了生命自身的需求，也践踏了个体与个体之间彼此拥抱、彼此取暖的权利。尤其是作为女性，她们都本该像徐改霞那样，在和爱情相遇的年龄里为爱欢喜、苦闷、烦恼、辗转反侧、心绪不宁，但那个年代的文学叙事，不会这样看待女性，也不会给这些女性伸张自己情感的机会，甚至在当时的批评语境下，像徐改霞这样的人物，还被视为缺乏农村女性品格的"败笔"。

但我是喜欢这样的"败笔"的。一方面，徐改霞为了成就梁生宝的农民英雄形象而牺牲了爱情，另一方面，她在充分考量了与梁生宝生活在一起的现实可能性后，又做出了远离他的理性决定——她几乎是唯一的在农村革命洪流中主动追求爱情而又主动放逐爱情的女性。她没有像梁生宝那样，把日常生活等同于政治生活，也拒绝用政治的规则来诠释

---

① 〔美〕约翰·奥尼尔：《身体形态——现代社会的五种身体》，张旭春译，春风文艺出版社，1999 年版，第 17 页。

爱情。在这个本来为突出农民英雄形象而设置的女性身上，我看到了一点生命自主绽放的叙事亮色，这在“十七年”小说中是并不多见的。

5. 大叙事下的文学细语

很显然，“十七年”小说有其自身独特的叙事方式和叙事伦理。它所面对的，是一个大变化的时代，生活在变，生活背后的观念与伦理也在变。这一时期小说的叙事伦理，多是遵循“社会主义现实主义”的原则，以大叙事的方式为一种新生活的出现辩护，它的基本目标是为实现社会改造而助力。为服从于这一大目标，它自然会删除一些不合乎时代要求的观点和情愫。但是，再坚固统一的时代，一旦落实到个体生活和文学叙事中，都会有“另类可能性（潜）存在”，这种“历史多元复杂性”[①]显然更值得研究。只是，在一个提倡文学从属于政治，文学必须像一颗“螺丝钉”一样成为“整个革命事业的一个部分”的时代，要想讨论这种“历史多元复杂性”几乎是不可能的。因此，所谓回到历史深处，去解读那些革命历史小说，就必须重视时代语境这一基本事实——“既指小说所叙述的历史，也指叙述这一历史的年代……还有阅读‘叙述’的年代。”[②]那一时期的小说，作家的主观意图或许是为了响应意识形态的号召，但我们也不能否认这种可能：它们“成为中国革命的一部分（‘齿轮和螺丝钉’、‘旗帜和炸弹’）”时，“却于边缘处记下了正统‘大历史’必定遗漏的苦难、挣扎与悲欢。”[③]

毫无疑问，身上拴负着意识形态锁链的作家们，也有自己的写作个

---

① “另类可能性的（潜）存在”和“历史多元复杂性”的表述，均见于黄子平：《“灰阑”中的叙述》，上海文艺出版社，2001年版，第2—3页。

② 洪子诚：《文学与历史叙述》，河南大学出版社，2005年版，第224页。

③ 黄子平：《“灰阑”中的叙述》，上海文艺出版社，2001年版，第2页。

性，甚至还有一些连他自己也未必觉察到了的隐蔽表达，对它的考察，或将有助于我们对一种叙事境况的真实辨析。

丁玲虽然已从五四时期表现莎菲女士的个人精神苦闷转而描绘风起云涌的土改运动，但她仍然秉持着一种五四知识分子的理性精神和人道情怀在内，对于革命与反革命的双方都给予了足够的叙事空间，并且对他们都保持着一种审美距离，在叙事中流露出冷静审视的目光。周立波早年也曾受过五四新文学的影响，三十年代还致力于研究西方文学，并从翻译西方文学名著开始了文学生涯，但他的小说却充满着中国民间传统的浓厚意味。他不仅主动学习民间的方言土语，并让它们成为自己叙事的语言外壳，而且也从政治运动里开掘出一个充满着“人情美、乡情美、自然美”[①]的农村生活空间。赵树理则是“‘五四’以来新文学传统的异端，他早年曾接受过新文学的影响，但很快就发现新文学传统的圈子过于狭小，无法真正提供农民所需要的精神食粮。”[②]他因此以农民的代言人自居，专门创作“老百姓喜欢看，政治上起作用”的“问题小说”[③]。为了让农村中“识字人”和“不识字人”能够读懂或听懂他的小说[④]，他选择了一种琐碎的讲故事的叙述方式，运用农民的本色语言，像一个说书人一样绘声绘色地讲述村里的故事和存在的问题，他并不太重视人物形象的塑造，而是用起绰号的方式来概括一个人物的性格特点和交待人物的身世背景，并且起到了增添阅读趣味的效果。虽然这三个作家的精神姿态与他们描绘的乡村景观各不相同，但有一点却惊人相似：他们笔下都没有高大全式的人格净化的英雄，即使是着意刻画的正面人物，也都是些带着缺陷的生活化人物，像《太阳照在桑干河上》中的张裕民

① 陈思和主编：《中国当代文学史教程》，复旦大学出版社，1999 年版，第 39 页。
② 陈思和主编：《中国当代文学史教程》，复旦大学出版社，1999 年版，第 40 页。
③ 转引自陈思和主编：《中国当代文学史教程》，复旦大学出版社，1999 年版，第 41 页。
④ 赵树理：《〈三里湾〉写作前后》，《三里湾》，人民文学出版社，1964 年版，第 192 页。

和程仁，《暴风骤雨》里的赵玉林、白玉山，《山乡巨变》里的李月辉、刘雨生、陈大春……此外，还有很多所谓的“中间人物”活跃在他们作品中的乡场上。

柳青与他们不太一样。虽然他也怀着对农民的亲热和贴近，但他时刻以坚硬的政治理论作为写作指针，并不时地在作品中大段地摘引毛主席语录来解析当时的方针政策，所以，到他这里才真正出现人格高度纯化的新农民英雄形象——梁生宝。柳青不仅用政策、理念武装了这个青年农民，并且也去除了这个青年心中关于物质和情爱的念想，于是，梁生宝被塑造成了一个圣洁化的“党的儿子”。到了六十年代浩然的《艳阳天》《金光大道》，叙事对意识形态政策的回应，则到了高度一致的地步——我们之前在丁玲、周立波、赵树理等人的作品中所能看到的理性精神、问题意识和审美眼光，到此时算是真正终结了。

但是，在为这些农村题材作品中的异质色彩做出解释的同时，我们也不能过度夸大它的意义。毕竟，“人民伦理的大叙事”作为主导的声音，是每个作家都要服从的，可以说，它是一切个人叙事的基础，即便那些有某种异质色彩的作品，其叙事的主题、人物、结构等，同样脱不开大叙事对它的规约。“很短的时间内，将有几万万农民从中国中部、南部和北部各省起来，其势如暴风骤雨，迅猛异常，无论什么大的力量都将压抑不住。”——这句题引在《暴风骤雨》的扉页上的毛泽东在《湖南农民运动考察报告》中的著名论断，其实不仅仅是一部小说的主题，它甚至可以视为所有“十七年”农村题材小说叙事的基本主题。“很短的时间内”“几万万农民”“暴风骤雨”“无论什么大的力量都将压抑不住”，时间、主体、规模、方式、后果，都精炼地概括进这一语句里，“十七年”那些影响大的农村题材长篇小说，无不对应着这些语词：主题当然是农民运动，内容可以是土地改革、互助组、合作社等等，这些运动的规模和架势的确如“暴风骤雨”般迅疾猛烈，而叙事时间的最终

指向始终是"压抑不住"的胜利。几乎所有的长篇此时都可以浓缩进这个大叙事里，讲述着关于国家、民族、集体的同一个故事，发散着紧张、热烈、喧嚣的革命逻辑和革命思维，而潜藏在个体内心的那些微弱的声音、相异的观念，注定只能被淹没在时代的喧嚣之中。

不过，在大叙事的庞大面影下，还是有着一些不同凡响的细小段落。孙犁也是一个书写乡村的作家，不同的是，他总与时代疏离，以侧影或背影来记录存留在他记忆里的事物。他的小说作品并不多，"十七年"间仅仅写了一部长篇小说和几个中短篇小说，但在这些作品里，让人体会到了隽永的"山地回忆"和一种缓慢的思绪，这和前面那些追求"暴风骤雨"式的叙事风格的作家，在思路上形成了鲜明的对照。不管是在战火连天的硝烟中，还是在暴风骤雨的运动里，孙犁的作品都有一种洗尽尘烟的气息。他也抒情，但与周立波那种色块展示的描绘不同，他更多是呈现一种疏影横斜、暗香浮动的内在情致；他也写时代主题——战争、土改运动、革命历史，但他认为，写作要"离政治远一点"，"那种所谓紧跟政治，赶浪头的写法，是写不出好作品来的"[①]，他坚持写作"单薄"的"自传"性的东西[②]，而在不得不与政治相关的记忆中发掘出理想和美。他曾说："理想、愿望之于艺术家，如阳光雨露之于草木。艺术家失去理想，本身即将枯死。"又说："理想就是美，就是美化人生，充实人生，完善人生，是艺术的生机和结果。"[③]带着这种向美、向善之心，以及把文学当作艺术的认知，他有时也看到、体验到了"极致"的"邪恶"，却不愿去回忆它，更不愿将它们写进作品中去，而更愿在作品中保留那一片纯美的净地。

孙犁在"十七年"里写作的农村题材小说以中篇小说《铁木前传》

---

① 孙犁：《文学和生活的路——同〈文艺报〉记者谈话》，载《文艺报》，1980年第6—7期。
② 孙犁：《人道主义·创作·流派——答吴泰昌问》，载《文汇月刊》，1981年第2期。
③ 孙犁：《风烛庵文学杂记》，《孙犁全集》第8卷，人民文学出版社，2004年版，第342页。

为代表，篇幅不长，却耐人回味。它以抗日战争和农村合作化运动为背景，作品却不着力表现这些时代的风云，而是抒发一段童年记忆。他在《关于〈铁木前传〉的通信》中谈道："这本书，从表面看，是我一九五三年下乡的产物，其实不然，它是我有关童年的回忆，也是我当时思想情感的体现。""它的起因，好像是由于一种思想。这种思想，是我进城以后产生的，过去是从来没有的。这就是：进城以后，人和人的关系，因为地位，或因为别的，发生了在艰难环境中意想不到的变化。我很为这种变化所苦恼。确实是这样，因为这种思想，使我想到了朋友，因为朋友，使我想到了铁匠和木匠。因为二匠使我回忆起了童年，这就是《铁木前传》的开始。"① 很显然，从这个思想出发，小说实际要写的是一种情绪，它直接指向的是自我内心深处的时间。因而，与其说作者在讲述一个故事，还不如说他是在描绘一种成长，在老年朋友（铁匠与木匠）和儿时玩伴随着岁月的迁徙遭际各异、志趣分疏的时间之流中，抒发着淡淡的感伤和幽幽的慨叹。

孙犁把小说当成散文与诗来写，并不等于他的小说就忽视人物的塑造。与同时期大多数凌驾于人物之上、简单化地进行道德审判的作家不同，他是以一种柔和、宽容、理解的心态去聆听人物内心的声音：对于铁匠的耿直和无私他心存敬佩，对于木匠的自私和骄傲他也包含着一种理解，对于四儿、九儿这样一些积极建设、埋头苦干的年轻人他流露着喜爱，可对那些年轻的落后分子（如六儿和小满儿）他似乎也并不十分讨厌，倒怀着几分叹惋。特别是小满儿这个人物，写得真是精彩丰满，她结了婚，却还打扮得花枝招展，每每在村庄里摇曳着她那美丽的身姿，对那些由她引起的骚动怡然自得；她是典型的落后分子，对于村里正在进行的合作运动似乎浑然不觉，也根本不感兴趣，却宁愿夜晚一个人在

① 孙犁：《关于〈铁木前传〉的通信》，载《鸭绿江》，1979年第12期。

山乡野地里游荡，像“喜欢在夜晚出来活动的飞禽走兽一样”；她是这个村里的美神，但又生长在一个复杂丑恶的淫窝中；她对爱怀着一种本能的渴望，但又时时表现出玩世不恭的放荡；她的青春的身体里充盈着旺盛的生命力，纠结着迷人的野性和不加矫饰的邪恶。她可以说是“十七年”乡村土地上绽放出的一株最为耀眼的恶之花。在这个颠覆性的人物身上，也许还寄托了作者对于青春的某种理解。孙犁曾说：

真正要想成为一个艺术家，必须保持一种单纯的心，所谓“赤子之心”。有这种心就是诗人，把这种心丢了，就是妄人，说谎话的人。保持这种心地，可以听到天籁地籁的声音。[①]

正因为孙犁拥有着这样的“赤子之心”，他的小说才能出现这样放纵的生命，传递一种微妙的情感。然而，《铁木前传》这种隽永的书写，只能是一九五六年“百花时代”的昙花一现，强大的主流话语根本不可能容许这种清新婉约、柔美风情的自由伦理的表达，所以，在之后的时代风雨中，孙犁只能长久地沉默。

更具反讽意义的是，紧跟政策而动、积极接受意识形态指引、曾被树立为典范、充分书写“人民伦理”的作家如丁玲、赵树理、周立波，和有意疏离政治、力求维护自己“赤子之心”、坚持书写“自由伦理”的作家如孙犁，在“十七年”的中后期至“文革”年代，都被批判和打倒，越演越烈的阶级斗争，让所有的言说者都失去了话语权。“正晌午时说话，谁也没有家”[②]，这句《林海雪原》中的土匪黑话，看起来像是关于这些作家们的命运的一句谶语，也许，黄子平将它“硬译”成的海德

---

① 孙犁：《文学和生活的路——同〈文艺报〉记者谈话》，载《文艺报》，1980年第6—7期。
② 曲波：《林海雪原》，作家出版社，1963年版，第213页。

格尔式的哲语表述得更加清晰:“正午的阴影下,言说者已流离失所。”[1]而当所有人都不能再自由地说话时,这片巨大的静寂背后,预示的必定会是更大的风暴和怒吼。正如每一个人都在等待黎明的到来,我想,每一种叙事也都在找寻自己的出口。

① 黄子平:《“灰阑”中的叙述》,上海文艺出版社,2001年版,第84页。

四、个体叙事的演进

1. 被照亮的个人记忆

鲁迅先生曾经说过，一个社会在革命之前，会产生一种文学——怒吼文学。怒吼文学一产生，革命就会到来。革命成功后，将产生两种文学，一种是讴歌文学，一种是挽歌文学。[①]鲁迅的这个预言，在“新时期文学”[②]的初期完全得到了应验。以我看来，“伤痕文学”其实可以算作是“怒吼文学”，之后，“改革文学”如同“讴歌文学”，“知青文学”有点像“挽歌文学”。一直到今天，中国文学都大致是沿着“讴歌文学”（主流）和“挽歌文学”（非主流）这两条道路而发展的。

“伤痕文学”（以及一些“朦胧诗”）是对“文革”那个黑暗时代

---

① 参见鲁迅：《而已集·革命时代的文学》，《鲁迅全集》（第三卷），人民文学出版社，1981年版，第420页。

② 文学界通常把1976年以后至1989年这一时期的文学称为“新时期”。1989年之后，新一代的评论家习惯称之为“后新时期”。但关于“后新时期”的分法，一直存在不同的观点。大多数评论家同意以1989年为界，但当代最重要的文学评论家之一陈晓明先生则认为，如果用文学自身的内部变化来把握文学史的转折的话，就应以1987年为界。关于这一点，可参见陈晓明：《表意的焦虑——历史祛魅与当代文学变革》，中央编译出版社，2002年版，第1页。但本人沿用的“新时期”，是研究界约定俗成的通用说法，指的是1976年以后的中国文学。

所做出的严重的抗议和控诉，它们中间的很多作品，早在“文革”期间就已经写好，并在地下以手抄本的方式流传。[①] 后来那场暴风骤雨般的社会革命正是伴随着这声文学上的怒吼一起到来的。这个时候的文学，事实上充当了一个时代的思想先锋。

“伤痕文学”所发出的那声怒吼的意义，历史已经为它做出了崇高的评价。今天，即便是文学的初入门者，也能记住刘心武、卢新华、从维熙、《班主任》、《伤痕》、《大墙下的红玉兰》等重要的字眼。以当年的“右派”为主要代表的经过政治受难后复出的作家群和经历过上山下乡的知青作家群，是那一阶段的写作主力，他们那个时候发表每一部重要作品，几乎都能引起社会上的强烈反响。可不过是十几二十年时间，当年那些汗牛充栋的作品，今天已经很少被人记住和谈起——我并不想站在现在的立场上，草率地否定二十世纪七十年代末到八十年代前期中国文学的革命意义，但今天的我们也很难再用社会学的意义来代替文学该有的审美标准。客观地看，大多数的“伤痕文学”其实只是文学大转折时期的过渡性作品，它们成功地实现了文学和政治独断之间的裂变，但同时也未能逃脱历史性和现实性的总体话语的支配。

在此之前，中国当代文学的一个致命困境，就是一直未能很好地建立起文学的个人维度。从建国一直到七十年代末，文学写作几乎都受政治所规定的总体话语的支配——这个时代性的总体话语，以刘再复的概括是，从指导思想上说，是“文艺为政治服务”；从表现手法上说，是“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”；从人物塑造上说，是歌颂正面人物，批判反面人物……总体话语为文学写作制定了单一的目标、方向、内容、路线和手法，艺术的个性和创造性被长期放逐，尤其是到了“文革”期间，文学完全成了意识形态的宣传工具，处于一种死寂的状

---

① “朦胧诗”的很多代表性诗作，都是写在“文革”结束之前，即便像北岛1981年公开发表在《长江》杂志上影响很大的中篇小说《波动》，也是早在1974年便已写好。

态。“伤痕文学”的出现，是把文学从单一的社会主义现实主义（“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”）里解放出来，使其重新具有了批判现实主义的品格。这是“新时期文学”所迈出的重要的一步。作家们在那么严酷的精神环境下，以人道主义的名义，勇敢地表达出了一个时代的苦难和创伤，达到了文学在特殊年代里所必须具有的道义水平。

但文学不仅仅是一种道义，它更应该是一种艺术的创造。而声势浩大的“伤痕文学”“反思文学”“知青文学”等，在反抗一种意识形态独断的总体话语的同时，有时也是按照总体话语的思维方式进行的——这些作品，虽然和前三十年的作品有着本质的区别，但它的基本思想还是先验的、意识形态的，人物依旧是意识形态的载体，结论也还是和新的意识形态一致的。这样的一致，就为那个时代的写作制造了新的总体话语——不过是把内容从“革命”和“阶级斗争”，换成了苦难和人道主义而已，它依凭的依然多是集体记忆而非个人记忆。这种新的时代性的总体话语，在当时有它的进步意义，但随着它们成为历史被凝固，与之相伴而生的文学也更像是单一的社会学的标本为后人所漠视。

文学要获得永恒品格，就不应重在表达一个时代的总体话语，而恰恰应该表达出自己这个个体和总体话语之间的错位和差异。也就是说，历史记住的是大家共有的集体记忆，而文学记住的应该是自己独有的个人记忆。当“文革”苦难和知青生活成为作家们的集体记忆时，作家的创造性就在于如何在这种集体记忆里建立起个人的通道，否则，这种千人一面的集体记忆就难逃被意识形态改写的悲剧。按照法国社会学家莫里斯·哈布瓦赫的研究，集体记忆不是一个既定的概念，而是一个社会建构的概念。它也不是某种神秘的群体思想。“尽管集体记忆是在一个由人们构成的聚合体中存续着，并且从其基础中汲取力量，但也只是作

为群体成员的个体进行记忆。”[1]莫里斯·哈布瓦赫的意思是说，有多少个人就应该有多少种集体记忆，尤其是文学中的集体记忆，它更不应该是由社会机制来存储和解释的，而是要被个人记忆所照亮。

然而，多年之后，当我们再回头重读那个时代名重一时的作品时，艺术上的粗糙自不待言，即便从经验和思想上说，又有多少是来自作家的个人独创，而没受制于当时的总体话语的暗示和支配？关于“文革”，这个人类历史上最严重的创伤之一，中国作家在反思的时候所表达出的清一色的义愤和控诉，有多少是突破了现成的总体话语所给出的简单结论？很少。从精神的劫难意义上比“文革”要轻微得多的“布拉格之春”，使昆德拉写出了《生命中不能承受之轻》这样的杰作，但更为广阔和沉痛的“文革”，却在中国作家的书写过程中被简化了。我想，这里面最主要的原因，就是作家匮乏一种精神能力，使得“文革”经验未能逃离总体话语，走向个人。倒是之后很久我所读到的《一九八六年》（余华）和《黄金时代》（王小波）等作品，使我看见了个人体验意义上“文革”的暴力和荒谬。[2]《一九八六年》中那个曾经做过中学历史教师的疯子，实际上就是一个被暴力主宰而最终成为暴力的代言人的。即便撇开《一九八六年》中的“文革”背景，我们依然可以感受到疯子身后那条长长的历史阴影。而王小波的《黄金时代》则通过王二和陈清扬这两个小人物在性事上的施虐和受虐，有力地颠覆了权力的庄严和正义；他们两人在审问和招供这一权力游戏的掩护下体验着私人的快乐，以自身供认不讳的“暴露”映照出审问者不过是一个窥视狂而已——在一个罪恶的时代，没有谁是“干净”的；更具有讽刺意义的是，陈清扬

---

① 〔法〕莫里斯·哈布瓦赫：《论集体记忆》，毕然、郭金华译，上海人民出版社，2002年版，第39—40页。

② 后来读到胡发云写“文革”的中篇小说《葛麻》（载《大家》2001年第2期），觉得他在处理“文革”对一个人的压抑和伤害方面，既精细，又富有悲悯，在同类题材中也是颇见功力的。

最后为自己的绝境所救："以前她承认过分开双腿，现在又加上，她做这些事是因为她喜欢。做过这事和喜欢这事大不一样。前者该当出斗争差，后者就该五马分尸千刀万剐。但是谁也没权力把我们五马分尸，所以只好把我们放了……"[1] 纯粹个人的一种反抗和记忆，却使一个时代的荒谬昭然若揭。王小波在《黄金时代》（包括他的《革命时期的爱情》等小说）中对"文革"的书写，有着卓越的个人发现，正因为此，他所写的知青生活也显得更为真实而独特。

从这个角度看，如果说《棋王》（阿城，一九八四年）之前的"新时期文学"没有产生多少具有重读价值的好小说，这个判断肯定过于苛刻，但就着以后的文学发展的延续性而言，确实，只有反抗了总体话语的个人记忆、个人叙事才是文学最重要的基础。《棋王》就具有这样的标志性意义。在当时那么多讲述知青生活的小说中，阿城这篇脱离了知青叙事的总体话语，没有沉迷在苦难、浪漫或缅怀的情境里，而是通过王一生这个边缘性的个人，以及他迷恋象棋时所流露出来的庄禅式的淡定境界，使他从知青的主流生活中出走，从而为一段灰暗的历史留下了一个意味深长的记忆段落。尤其是小说的最后，当王一生进入那场象棋大战时，你会觉得，历史的喧嚣都停止了，幕布上只浮现出王一生"一头一脸都是土""静静的像一块铁"的样子。——这个人，就这样永远定格在知青群体的历史叙事里了。

2. 虚构是更高的真实

《棋王》可以说是知青作家写作时期的意外收获。那个时候，对于大部分知青作家来说，一旦历史前进，一旦"伤痕"和"反思"不再成

---

① 王小波：《黄金时代》，花城出版社，1997 年版，第 50 页。

为社会的主要诉求，他们便开始意识到，绑在意识形态战车上与它一同前进的文学，和渴望通过文学获得的永恒品格之间，其实存在着难以逾越的距离。当文学试图重新建构它与历史、现实、时代的想象关系时，实际上它是不断地将文学社会化和意识形态化了，最终，文学又一次落入了总体话语和集体记忆的网罗，而并没有回到它自身的道路上。

文学除了解决社会问题之外，还有一个文学本身的问题需要解决。——这种焦虑，我估计在“伤痕文学”那声怒吼平息下来之后，就开始困扰着知青一代的作家们。变化也就在这一刻悄悄地发生了。还是这一批作家，他们率先体验到了历史叙事的局限和疲倦，渴望发展一种个人记忆来对抗历史记忆的某种总体性。可是，个人记忆在面对业已形成的庞大的有关“文革”和“知青”的历史叙事时，它或者处于隐匿的状态，或者面临着无法深入的障碍，而他们在走向个人记忆的过程中，又渴望这种个人记忆、个体叙事获得一种历史深度，“寻根文学”就在这个背景里应运而生了。

尽管亮出“寻根文学”这面旗帜之前，知青一代作家们已经开始回忆，开始将历史书写引向个人记忆的灰暗地带，但他们似乎并不相信个人记忆能足够强大到支撑起整个文学创作，所以，他们的内心还是渴望能找到一个准总体话语，作为文学的精神底气、文学在文化上的“根”。于是，他们找到了民族／国家这个寓言。韩少功说，寻根“是一种对民族的重新认识，一种审美意识中潜在历史因素的苏醒，一种追求把握人世无限感和永恒感的对象化表现”，他认为，我们的责任就是“释放现代观念的热能，来重铸和镀亮”“民族的自我”。[①]“寻根文学”的特点，就是试图把眼光从现实层面转向文化层面，并希望通过对一种传统文化心理的分析，来对抗文学被政治化和意识形态化的困境；通过对一种文

---

① 韩少功：《文学的“根”》，载《作家》1985年第4期。

化源头的追溯，找寻到人类的精神家园；通过获得一种文化意义，来深度重构民族自救的神话。但无论是韩少功、阿城（楚文化）、贾平凹（商州）、张承志（疆、蒙）、李杭育（越文化），还是郑万隆（广东）、王安忆（上海）、扎西达娃（西藏），这些寻根文学的中坚力量，最后找到的似乎多是落后、穷困的部落神话。在那里，蒙昧无知和原始风情交织在一起（韩少功：《爸爸爸》），闭塞蛮荒和仁义传统相辉映（王安忆：《小鲍庄》），还有郑万隆笔下的原始激情，贾平凹笔下的粗犷，扎西达娃笔下的神秘……在这些复杂而暧昧的原始地带，作家充满了对重建民族文化精神的渴望，但在作品中又深受民族劣根性的折磨。不久之后，他们在一片失望之情中，终于还是从种族的腹地爬了出来。文化的“寻根”失败了，但“寻根文学”本身则充分展示出了一些知青作家的杰出才华。特别是他们坚定地把目光从现实中移开，使当代作家开始触及超验层面的话题，并从单一的社会批判的模式中解放出来，建立起了文化批判的维度，这为一九八五年后当代小说进行以虚构为主要策略的叙事革命提供了一种可能。

这种新的可能最初在莫言、马原和残雪等人身上得到了实践。当代文学界普遍认为，他们几个的小说是中国先锋文学运动的策源地之一，其中，尤以马原为叙事革命的鼻祖。也有人认为，先锋文学的渊源，可以追溯到王蒙的意识流小说（《蝴蝶》《杂色》等）、高行健的实验戏剧（《绝对信号》《车站》等），以及刘索拉、徐星等人的现代派小说（《你别无选择》《无主题变奏》等），但这些人所作的努力，只是为后来成就辉煌的先锋文学提供了一些现代的元素，真正的叙事自觉，还是在马原那里才变得如此绚丽而重要。可以这样说，莫言和残雪两个人，解放了作家的感觉，而马原则给了作家们至关重要的叙事智慧。这两点，是先锋文学不可或缺的艺术基石。

似乎是一夜之间的事，文学界再也无须为个人的经验、记忆和眼光

在写作中的地位争辩了。莫言、残雪和马原之后，它们就天经地义地成了一种原创性写作的常识。《透明的红萝卜》写的是一个小孩（黑孩），他以自己柔弱的身体，承担了世界施加给他的全部苦难，所幸的是，他通透的感觉，使他能一直在苦难中寻找存在的欢乐——稀少而珍贵的欢乐的痕迹。在过重的苦难和奇幻的感觉的混杂下，黑孩获得了一种观察世界的特殊视力——他虽然不言不语，但世界的真相在他眼中却无处藏身。《红高粱家族》使莫言的故乡记忆更加个人化，想象更加充沛，感觉更加恣肆；"我爷爷""我奶奶"这一叙事视角的运用，为历史和现实的交替、经验和联想的奔涌、感觉的跳跃和流动、生命激情的宣泄等等，敞开了一个从未有过的自由空间。莫言的作品，为中国小说在叙事、感觉和语言上都带来了革命和解放。相比于莫言的感性和激情，残雪的小说要冷僻、阴郁和怪异许多，她在一九八六年后发表的《苍老的浮云》《黄泥街》《山上的小屋》等作品中，都将奇特的感觉深入到了幻想的边界，深入到了日常生活中最为隐秘的地带，貌似超现实，其实是现实最为深刻的隐喻——残雪是当代少有的真正写出了人性之绝望的作家，她那异乎寻常的个人经验，直到现在也还是不可重复的。

但我要说的是，在马原出现以前[①]，中国文学的书写主体几乎都是直接表现现实（比如"伤痕文学"和"知青文学"，它们即便是写历史，也是一种现实化了的历史），或者模仿现实的形象（比如"寻根文学"，虽然表面上越过了现实的边界，但它笔下的文化寓言，其实是一种现实的变形；又比如莫言、残雪的小说，都有超现实的成分，但这些其实是对现实的荒诞化和幻觉化处理）。如何缓解现实的焦虑，一直是马原之前的作家基本的写作策略。正是在现实这一通道里，文学长期和政治性的意识形态、时代性的总体话语胶着在一起，它反对建立绝对的个人性和文学性。

---

① 准确地说，是马原被广泛关注以前。虽然马原在1984年就写下了《拉萨河女神》这样的作品，但并没有引起大家足够的注意。他真正对文坛发生实质性的影响，应该是在1987年前后。

马原用他诡秘的叙述圈套彻底反抗了这种现实对写作的制约。他在《冈底斯的诱惑》《错误》《虚构》《大师》《旧死》等一系列小说中声称，写作就是虚构，就是一次叙事游戏。“我就是那个叫马原的汉人”这一经典句式的不断使用，使他的写作已经没有任何秘密可言，它纯粹是个人的语言游戏，建构的也是一种虚拟的真实——这种真实，可能不指向任何现实本身，而只存在于语言的地图上。叙事代替现实，成了写作的主体。也就是说，叙事在过去的写作史上，只是为了表达现实、反思历史和承载意义，现在，叙事本身获得了独立的意义，甚至是唯一的意义。形式和语言不再是表现人、历史和意义的手段，而是目的本身。叙事的背后不应有一个全知全能的主体（这个主体必须被彻底颠覆），写作也不是重在叙述一个故事，而是如何叙述一个故事。

这意味着写作不再依据现实作为唯一的评判真实的标准，在现实的真实之外，出现了一种更为重要的真实——艺术的真实，或者说语言的真实。这是先锋文学赋予叙事的一个独特的权力：创造（虚构）真实。亚里士多德说过，叙事的虚构是更高的真实。[①] 马原之外另一个重要的先锋作家余华也说：“当我发现以往那种就事论事的写作态度只能导致表面的真实以后，我就必须去寻找新的表达方式。寻找的结果使我不再忠诚所描绘事物的形态，我开始使用一种虚伪的形式。这种形式背离了现状世界提供给我的秩序和逻辑，然而却使我自由地接近了真实。”[②]——应该说，新的真实观（虚构的真实）的确立，叙事的独立意义的确立，为先锋作家的写作赢得了广阔的自由：一方面，它使社会现实和意识形态对写作的影响变得极其微弱；另一方面，它也能在虚拟的情境（历史情境和语言情境）里得以不受任何约束地长驱直入。

如果不是虚构被确立为叙事的主体，写作还是局限于书写或模仿现

---

① 转引自刘小枫：《沉重的肉身》，上海人民出版社，1999 年版，第 6 页。

② 余华：《虚伪的作品》，《我能否相信自己》，人民日报出版社，1998 年版，第 160 页。

实的话，你很难想象，苏童、格非、叶兆言等人，怎么能在二十几岁的时候就写出《罂粟之家》《妻妾成群》《迷舟》《枣树的故事》这样成熟的历史叙事；余华怎么有那么坚强的神经用感觉精细地辨析那些冷酷的杀戮事实（《现实一种》《河边的错误》《一九八六年》《难逃劫数》等）；北村为何有持续的热情一直满足于语词对物象的追逐（《逃亡者说》《归乡者说》），以及一直探讨语言和真理之间的关系（《聒噪者说》《孔成的生活》）；孙甘露、吕新等人为什么能数年如一日地在极端的语言实验里流连忘返……短短的几年时间，先锋文学就几乎实践了西方一百年文学叙事的革命成果，并使中国当代文学在那几年时间里呈现出了从未有过的辉煌——在回归文学自身的道路上，中国当代出现了马原、莫言、余华、苏童、格非、叶兆言、北村、孙甘露、吕新等一大批才华横溢的先锋作家，是值得庆幸的事情，他们的存在，大大缩短了中国文学与世界文学的距离；同时，由于他们的卓绝努力，长期困扰我们的文学本体论的焦虑也得到了有效的缓解。

时至今日，我们再读《冈底斯的诱惑》和《虚构》，也不得不佩服马原在语言上的简约和叙事上的智慧；再读《现实一种》和《难逃劫数》，不得不惊讶余华居然能将趣味和不寒而栗结合得如此巧妙而震撼人心；再读《迷舟》，不得不感叹格非何以能在二十三岁的时候就写下如此优雅的语言，并保持那么严密而舒缓的叙事耐心；再读《罂粟之家》和《妻妾成群》，不得不惊叹苏童那么成功地用性和颓废消解了历史固有的意义和逻辑；再读《聒噪者说》，不得不困惑北村怎能用语言制造一个精神的迷津，并让它在大火中化为灰烬……原来，叙事的虚构能使语言变幻出这么复杂的世界，虚构能使文学超越各种限制在语言中达到自足——先锋小说出现之后，过去那种文学与社会、文学与现实、文学与历史、文学与意义之间的一切想象关系全部解体，唯一真实的，是写作与叙事、写作与语言的关系。

3．从私语走向对话

先锋小说创造了一个小小的叙事奇迹。这个奇迹，与语言、形式、结构、时间、空间等一系列专业词汇密切相连，它颠覆了固有的写作观念，把写作改造成为语言的艺术和叙事的艺术。甚至，在一些作家那里，写作完全规避了现实，成了语言的自我指涉。这样的写作策略，现在看来虽然过于极端，但在当代的中国，却是一次必要的艺术实验，它不仅使中国作家熟悉了二十世纪世界文学革命所留下的艺术遗产，更重要的是，它挑战了写作的难度和限度。这一实验成果，直接影响了九十年代后才开始写作的几批年轻作家。到他们那里，语言和叙事革命的乖张面貌也许不在，但写作是一种现代叙事学的观念，可以说，现在已经成为当代中国的写作主流。

先锋文学不仅对传统的写作法则是一种颠覆，它对主流的思想意识和总体话语也是一种有力的解构。这种颠覆和解构，在以下几个方面意义深远：一、它解构了“大写的人”。从存在的意义上说，先锋作家不承认“伤痕文学”以来对“人”所作出的人道主义建构，他们认为，“人”在现代社会所担当的更多的是颓废和绝望，他们是一群精神上的病人。这点，通过余华《现实一种》中的冷漠和杀戮，《世事如烟》中的诡秘和阴郁，以及苏童《罂粟之家》中的欲望和死亡等就可看出；从叙事的意义上说，“大写的人”身上所具有的尊严和光辉也被作家故意设置的叙述圈套彻底解构。这点在马原的写作中最为突出，“人物被改变成一个角色，一个在虚构空间和似是而非的现实中随意出入的角色，人物、叙述人和现实中的作品，被混为一谈。马原一开始就把叙述人搞得鬼鬼祟祟，他时而叙述，时而被叙述，他在文本中的位置（命名）始终暧昧不清，他类似一副面具，一帧肖像，一道障碍。‘人’的意义被压缩了，

'人物'的功能被加大了，或者说人物功能化了。因此，对于马原来说，人物的死亡就不再具有悲剧性的意义，马原故事中相继死去的人，也不壮烈，他们类似失踪的消失不过是叙事功能转换的一个环节。"[①]对"大写的人"的解构，实际上也是对总体叙事的一种解构。当人物退场，语言作为新的主角就在写作中粉墨登场了。二、它解构了历史。先锋作家笔下的历史，不再是"客观"的、"真实"的，它其实是野史，是作家自己的叙述史，它没有规律，也没有必然的意义，而是充满了荒谬和偶然（如格非的《迷舟》《敌人》等）。就连革命的历史，也不再具有神圣的价值，而是被改造成了个人的经验史。比如，苏童的《罂粟之家》所写的土地改革运动的历史，就被置换成了刘老信、陈茂、翠花花、刘沉草等几个人的性爱纠葛史，性和颓废既转动了每次的革命进程，也解构了革命本身；三、它解构了意义。自从叙事的意义得到了确认之后，写作就不再充当意义的载体，叙事的背后也不再有一个有价值的主体。于是，人物的存在都成了无意义的存在。比如，格非的《褐色鸟群》经过一系列形而上的玄奥思考之后，存在和不存在的界限已经消弭，存在的不在，实际就是表征意义的不在；又如，北村的小说《聒噪者说》经过一场艰难的语言辨析之后，留下了一个追问：谁来记录这个事实的真相？而事实真相的不在（或者不能被记录），也表征意义的本源性缺席。而在王朔的小说（《顽主》《过把瘾就死》《玩的就是心跳》《千万别把我当人》等）中，世俗和意识形态上的一切价值和意义，都被他的嘲讽、调侃消解干净，就连自我，也是被亵渎的。"玩"本身才是王朔笔下人物最主要的意义。[②]

---

① 陈晓明：《表意的焦虑——历史祛魅与当代文学变革》，中央编译出版社，2002年版，第86页。

② 关于先锋小说对传统写作法则这几方面的解构意义，本文参考了刘再复《从独白的时代到复调的时代——大陆文学四十年发展轮廓》一文中"先锋小说的'解构'革命"一节，见刘再复：《放逐诸神——文论提纲和文学史重评》，香港天地图书有限公司，1994年版，第17—20页。

经过先锋文学的这一系列解构，固有的一切关于人、历史和意义的结论都被改写，叙事的权力得以建立：叙事既可以解构原有的价值和意义，也可以创造新的价值和意义，比如，语言和叙事本身，就成了它所创造的新的价值主体。这种思想的过度发展，在二十世纪八十年代后期已经形成了一种形式崇拜——语言游戏的成分越来越显著。

最初意识到这个问题并作出改变的还是先锋作家自己，他们大概在语言游戏和叙事迷宫里觉得疲倦了，或者说，他们认为叙事革命的意义在中国文学中已经完成了，于是，除了少数的作者之外，他们中的大多数作者在九十年代后都从形式探索的极端境地中脱身而出，重返现实，并将叙事的线条处理得晓畅可读。这一阶段，余华写下了《活着》《许三观卖血记》，格非写下了《傻瓜的诗篇》《欲望的旗帜》，苏童写下了《米》《灼热的天空》，北村写下了《玛卓的爱情》《水土不服》等。这些小说，初读起来，都有一点传统现实主义的面貌，尤其是余华，一不小心，你还会误认为他是批判现实主义作家，但这些前先锋作家，毕竟受过了严格的现代叙事艺术的训练，当他们重返现实的时候，如何讲述现实依然是他们不变的写作策略。——这也是他们笔下的现实与同一时期出现的“新写实”作家（池莉、方方、刘震云等人，但刘震云和前两位有点不同）笔下的现实要更精粹、更深刻、更有表现力的原因。而且，先锋作家收敛了语言的激进面貌之后，探查存在的热情却空前高涨，从这个角度上说，先锋作家完成了一次成功的转型。

九十年代中期之后，先锋文学的遗产（包括王朔和王小波的小说等）在另外三个写作群体中得到了另一种方式的延续。尤其是先锋文学将现实和历史处理成个人经验史的这点，给了以后的写作者以巨大的启发。个人性和经验性，叙事和虚构的意义，等等，释放了后来者的写作自由。这三个写作群体，一个是以陈染、林白等人为代表的女性写作群体，一个是以韩东、朱文为代表的新生代（姑且沿用这个习惯用语）写作群体，

还有一个是以棉棉、卫慧为代表的七十年代出生作家群[①]。上述这些作家，几乎都是一种新的写作方式的策源地。陈染的《私人生活》、林白的《一个人的战争》引发了一场女性写作的风暴；韩东的《三人行》、朱文的《我爱美元》开始了用琐碎的日常经验写作的路径；而棉棉的《啦啦啦》、卫慧的《像卫慧那样疯狂》等，则直接诱发了众多七十年代人（主要是女性）的写作热情，并为他们划定了精神和经验的边界。尽管这个阶段传统现实主义也以“写实小说”“反腐小说”等面貌大出风头，但从艺术角度看，有叙事自觉的小说显然占据了主流。先锋文学的出现，正是在这个意义上有力地提升了中国当代文学的总体水平。

先锋文学之后的几个写作群体的一个重要特点，就是延续了先锋文学对历史意义的解构，以及对个人经验的重建。尤其是在个人经验的清理和表达上，有着更加私密、琐碎、具体，更加日常化和身体化的趋势，所以，文学界有人形容女作家的写作为“私人写作”“身体写作”，而朱文的写作，甚至还被人指责为是“流氓写作”。所有这些，都暗示九十年代中期以后的文学，由于先锋小说完成了形式主义策略上的极端探索，写作已经没有任何共同的叙事难题需要攻克了（形式崇拜已经没有意义），后来者就不可避免地在经验重建的基础上走向了私语化。

私语化在相当长的时间里主导了当代文学的写作。它的核心基础是来自作家个人面对现实时的直接经验（这与先锋小说注重语言经验的形式主义策略完全不同），所以，这种小说的普遍特点是以“我”作为小说的叙述者，故意要在写作中模糊生活和小说的界限。你可以说他们的写作是异类，但社会思想的多元化，为他们每一个人的写作都提供了展开的可能。无论是陈染、林白等人闭抑的卧室经验，还是韩东、朱文等人恣肆的自我叙述，或者棉棉、卫慧等人大胆的身体关怀，

---

① “八〇后”作家群的出现是后来的事情，这里暂时不论。

它们看起来都更像是一种和社会宏大问题无关、纯属自我想象的私语，但它们都有各自独立的存在价值。这种私语，使文学真正走向了多元和分散。一方面，个体在写作中是唯一重要的，流派和运动已经退场——尽管也还有人试图用一些类似于流派的群体名称（如“女性写作”“新生代”“自由写作”“七十年代作家群”等）来命名他们的写作，但这些都出自于刊物、媒体或个别批评家在操作上的方便，事实上，已经找不到一个共同的时代经验或艺术法则将他们联络成一个流派了，个人在写作中的地位，从未像今天这样突出；另一方面，他们对私人性的身体经验的叙述和重建，为我们这个同样复杂而多元的社会保存了生活的肉身。

文学的大规模私语化，它在表明中国人文环境日渐宽松的同时，也表明当代文学已经初步形成了一个多元、对话、复调的共存局面。文学不再是过去那种貌似百家其实只有一家的“王国”了，它成了今天这种具有多声部对话可能的“共和国”。经过这些年的探索和挣扎，文学界有了许多种对立声音存在的可能，每种声音都有着相同的权利和自由——尽管这种权利和自由还远远达不到我们的理想，但毕竟已经开始了这条令人激动的漫长旅程。作家的个人意识和创造意识也比任何一个时候都强烈，每一个作家都渴望具有独立的、创造性的语言风格、叙事姿态以及思想发现，从而在作品中发出与众不同的声音。

这种多个对立声音并置存在的局面，在二十世纪五十年代初期至七十年代末期是不可思议的。当代文学的前三十年，基本上是同质性的文学，是用一种思想、一种手法、一种经验写作出来的文学，到了近三十年，异质性的文化思想和文学观念才开始在我们的国家慢慢浮出水面，并获得公开谈论的自由。如今，我们看到的中国文学，主流与非主流、历史和现实、理想和虚无、现实主义和现代主义、现代主义和后现代主义、普通话和方言、追索意义和张扬无意义、为人生和

为艺术、为社会和为自我，等等，互相对立、互相交织但同时共存。多声部对话的时代真的已经初具规模，这就为我们时代产生伟大的文学奠定了基础。

对话是文学发展的重要方式。无论是外部的个体与个体之间对话，还是作品内部多声部之间的对话，都能给文学带来新的品质。巴赫金曾经认为，陀思妥耶夫斯基的伟大，正是他禀赋了倾听时代对话的才能，不只是注意自身的声音，而且注重种种不同声音之间的对话关系。“他不只是聆听时代主导的、公认的、响亮的声音（不论它是官方的还是非官方的），而且也聆听那微弱的声音和观念。”① 现在，除了“时代主导的、公认的、响亮的声音”之外，一些“微弱的声音和观念”也出现在文学的边缘，那些能够倾听各种声音，并能与之对话的作家，他们很可能在不久的将来写出更为重要的作品。因此，对于很多新生的文学力量，他们的缺点也许一目了然，但我们也没有必要对他们进行大加讨伐——让这些“微弱的声音和观念”存在，有的时候是为了给时代制造一个多声部对话的环境；而每一种声音和观念，都将在这个对话的过程中说出自己有价值的东西。一个时代的文学局面是否健康，我想，这是一个很重要的标志。

对话为文学叙事的多元、健康发展提供了一个平台。也是在这个对话的基础上，作家普遍开始意识到叙事作为一种艺术，它有其自身的伦理和意义。叙事除了向社会、现实寻找自己的材料以外，它还要向个人的生命、甚至向语言寻找自己对于世界的感受——这些年来，当代小说家从集体叙事走向个人叙事，从摹写现实走向叙事虚构，从形式崇拜走向个体私语，其实也是在经历一种从大叙事到个体叙事的转向。个体叙事重新受到肯定，多声部的对话局面形成，甚至私语化的经验也能得到

① 转引自刘再复：《放逐诸神——文论提纲和文学史重评》，香港天地图书有限公司，1994年版，第5页。

书写和尊重，这样的文学语境出现，就为我们从作家或作品的个案出发，探讨新时期以来中国小说叙事的伦理转向提供了可能——因为中国文学这三十年最重要的成就，也许不在于贡献了多少思潮和流派，而恰恰是在于出现了一大批风格鲜明的优秀作家和作品。

五、叙事与身体

1. 身体的伦理性

文学是生命叙事，也是灵魂的叙事，但在论到“灵魂”之前，似乎有必要先辨析“身体”一词。作为一个哲学命题，灵魂和身体的二元对立在相当长的时间里统治着人们的思想。但随着现代哲学的发展，这样的对立已被更复杂的思想分析所代替。越来越多的人开始认识到，在灵魂和身体之间，除了简单的对立，似乎还存在着一个广阔的彼此纠结、互相转化的未明区域。灵魂和身体并不是分割的，身体也不是灵魂天生的敌人，相反，身体作为一个伦理命题，日益引起思想界、文学界的重视。尤其是在前些年喧嚣一时的“身体写作”中，“身体”因为有效地反抗了一种玄学化、知识化和灵魂虚化的陈旧写作，进而成了这一阶段文学革命的主角。到后来年诗歌界出现“下半身写作”，“身体”作为“肉体乌托邦”的代名词，更是被推到了写作的极致——关于身体在文学写作中的诸多争论，都源于这种极致写作对现存文学秩序的“冒犯”。

然而，并不能因为“身体”一词在写作界被赋予了极端色彩，就可忽视它的革命价值。“身体”一词，近年有被妖魔化的趋向，好像一讲

到身体，指的就是性，就是欲望，就是个人的宣泄。其实没有这么简单。身体和肉体是不同的。肉体主要指的是身体的生理性的一面，也是最低的、最基础的一面；除了生理性的一面，身体还有伦理、灵魂、精神和创造性的一面。身体的伦理性和身体的生理性应该是辩证的关系，只有这二者的统一才称得上是完整的身体，否则它就仅仅是个肉体——而肉体不能构成写作的基础。

身体的伦理性（或者说身体性的灵魂）是真确存在的，我甚至认为，身体是灵魂的物质化，而灵魂需要被身体实现出来；没有身体这个通道，灵魂就是抽象的，就成了虚无缥缈的东西。只讲灵魂不讲身体的思想一旦支配了一个人的写作，这种写作就很容易走向玄学——玄学写作看起来高深莫测，其实里面空无一物。灵魂不该是抽象的，因为即便是最抽象的哲学和神学，也大都不否认身体存在的重要性。比如《约翰福音》一章第一节说，“太初有道，道与神同在，道就是神”，这话很多人都熟悉，可一章十四节很多人就不一定注意了，这节说，“道成了肉身，住在我们中间，充充满满地有恩典，有真理”。有人查过希腊语原文，发现“真理”和“实际”是同一个词。很多人读到“太初有道”，以为是神话，可没读到“道成了肉身”，“道”被实现了，“道”成了实际，成了可以在肉身里面实现的一种事物，它不再是那个抽象的“道”了。《圣经》如果只讲那个抽象的“道”，那个在天空中运行和人没有关系的“道”，那我们不读也罢，但它还讲了“道成肉身”的故事，这就在神性和人性之间建立起了一个通道，把神圣的“道”和人在地上的生活结合起来了，最抽象的和最具体的融合在了一起。写作难道不也是一种“道成肉身”的过程？不过它的“道”只是作家个人的思想，而《圣经》的“道”是神的“道”而已。“道”不同，但目的都是要在肉身里实现，要获得一个身体的现场。

现在很多人一讲到精神、灵魂、理想，以为就要反对身体，从而把

身体和灵魂对立起来。其实，最有力量的灵魂、最有价值的精神都是从身体里生长出来的。在这一点上，连耶稣都不例外。《圣经》说，耶稣是神的儿子，但他并非一直生活在天上，而是来到地上做拿撒勒人，在地上生活了三十三年半，“道”在他身上被彰显于日常生活中，“道”有他的身体作载体，才能被人认识。他既是在传道，也是在活道，在他那里，道和生活是联系在一起的。他说的道一点也不抽象，因为他的道从来没有离开他的生活现场。他说人要爱父母，要爱人如己，不能恨人，不能杀人，等等，这些道，都以他自身的生活经验为基础，如果没有这些经验，耶稣的灵魂就会缺乏说服力。连耶稣尚且需要在地上生活三十三年半，一般的作家怎能越过身体直接飞翔？其实，不仅《圣经》注重“道”和肉身的关系，中国思想家在讲“道”之时，也同样注重“道”在日常生活中的实现和彰显。朱熹在《集注》里说，“道者，日用事物当行之理，皆性之德而具于心，无物不有，无时不然，所以不可须臾离也。若其可离，则为外物而非道矣。”——“道”固然有超越“日用事物”的时候，但“道”也遍存于“日用事物”之中，正如王阳明的诗句所言：“不离日用常行内，直造先天未画前。”（《别诸生》）正因为强调思想、灵魂不能完全脱离日常，《老子》四章才有“和其光，同其尘”一说，《庄子 · 天下篇》才说庄子“不谴是非，以与世俗处”。假如连道家哲学都对世间、日常不离不弃，文学又怎能离开身体、现世而写人记事？

就像日常生活里面也有尊严一样，身体里面也有精神。这是常识。许多时候，我们将写日常生活的文学作品当成庸常而没有尊严的代名词，这是误读。如果尊严不能在日常生活里面建立起来，那么，这种尊严就不是真正的尊严，真正的尊严应该体现在生活的各种细节里面。同样，精神如果无法通过日常生活、通过身体传达出来，这种精神的真实性就很可疑。因此，我反对用一种貌似高尚的精神来贬斥身体、践踏身体、

把身体驱逐到一个黑暗的境地。真正的身体写作，就是要把身体从黑暗的地方解救出来，让身体与精神具有同样的出场机会。

2．身体在场的写作

身体作为一个哲学概念，当然有物质性（生理性）的一面，但物质很可能是我们了解精神的必由通道。文学虽为精神事务，但并不等于说文学由此就可脱离身体这一物质外壳而独自存在——任何的精神、灵魂和思想，都必须有一个物质的外壳来展现它，没有这个通道，写作就会演变成为一种不着边际的幻想，或者变成语言的修辞术。强调身体在写作中的意义，其实是强调作家写作时个人的在场。“身体”是个人在场的标志之一。一个人的写作，如果没有对存在、对他所体验的生活的身体性参与，他的写作很可能是凌空蹈虚的，这和意识形态管制下的“假大空”写作并无不同。

从文学史的角度说，真正伟大的写作都是身体写作，都是写作者的身体在场的写作。身体是不可复制的，而文化具有某种公共性。为文化而写作的作家，常常显得个性模糊；而面对自己的身体，忠诚于自己的身体感觉，并对身体经验进行创造性的语言处理的作家，反而有可能成为好作家，因为他们有能力将身体语言化，使语言具有他身体的形状。比如，读李白的诗，可以感觉到李白这个人是豪放的、飘逸的，有一种神采飞扬的身体印象；读杜甫的诗，你会觉得这个人比较沉着、忧伤，身体前进的步伐感觉是缓慢的，这些都是他们的语言留给读者的印象，它是另一种真实。伟大的文学总能让人通过它的语言，看到作者的身体——读这样的作品，你会觉得是在和一个具体的人对话，而不是在和一种空泛的思想打交道。很多人都有这样的阅读感受，当你喜欢读一个作家的文字，时间久了，你还会喜欢上这个人，你会去寻找这个人的照

片，去读他的传记，了解他身体活动的历史，渴望知道他的爱情故事，甚至会想去他的故居看一看。会有这种愿望，就因为他的作品把他的身体带到了你的面前，你渴望了解这个人更多的方面，才会萌生看他的故居和遗物的想法。现在很多作家在写作上的失败，就在于他们不承认写作是有身体性的，或者，他们意识到了这种身体性，但没有面对自己身体的勇气，没有把身体在语言中实现出来的能力。比如，一些明明是脆弱、无能的人，却经常在作品里把自己扮演成一个伟大、刚强、充满力量的人（相反，卡夫卡就真实地面对了自己的脆弱和无能，他承认，“我是完全无用的，然而这改变不了”），这种虚假性就会构成对写作的致命伤害。

写作的虚假性，许多时候正是源于写作者对身体的遮蔽。

身体从一方面说，是个人的身体——物质性的身体；从另一方面说，许多的人也构成了社会的身体，社会的肉身，“我们的身体就是社会的肉身”①——这种肉身状态，正是写作需要用力的地方。今天，很多人的写作之所以显得苍白无力，就在于他的写作几乎不跟这个社会的肉身状态发生关系，他的写作，总是在社会意识形态或某个超验的思想结论里进行，凌空高蹈，停留于纯粹的幻想，看不到任何来自身体的真实消息。真正的写作必须面对身体，面对存在的细节，面对这个社会的肉身状态，留下个人活动的痕迹，这是写作的基础性部分；如果在写作中看不到这一面，就会落入单一的大而空的务虚之中，像过去那种政治抒情诗一样。

其实，不仅写作事关身体，一切的社会事务都和身体有关，连政治也不例外——没有身体的政治，肯定是不会尊重人性、尊重生命的。没有身体的政治向往的是远方，为了远方的某个超验的理想，它可以不惜

---

① 〔美〕约翰·奥尼尔：《身体形态——现代社会的五种身体》，张旭春译，春风文艺出版社，1999 年版，第 17 页。

牺牲许多现实中的生命；强调政治的身体性，就是要避免政治只在空中飞翔，而无视千万哀痛的灵魂在大地上游荡。只有从身体出发的政治，才有可能是人性的政治。历史已经一再告诉我们，什么时候政治开始限制身体的自由，什么时候就会出现思想专制和生命迫害，因为政治要飞向那个虚无的远方，它是决不允许身体束缚它的。身体是当下的朋友，远方的敌人。忽视当下性、只顾远方的政治和写作，对人类是一种灾难。人连藏身之处都没有了，还谈什么幸福和理想？死魂灵的写作就是一直在空中飞翔，永远落不到大地上，不能魂归“我”这个身体，最多只是现有文化和思想的转述，这种写作显然是被别的思想作用了，接受的也是别的思想命令，哪怕这种思想很高尚，符合人类最伟大的理想，于写作者的身体而言，也是死的，虚假的。一些作家在政治运动期间写了不少“假大空”的作品，为何现在不愿再谈及？因为事过境迁，他发现那些东西不能代表真实的“我”了——由此可见，当时那个真实的“我”是被有意遮蔽起来的。包括诗歌界一度极为推崇的海子，他在长诗和诗学随笔中，经常使用希腊哲学和希伯来神学的一些思想词汇，可他并未在自己的身体中找到和这些神学思想相契合的点。在“王在深秋”“我的人民坐在水边”这些空泛的诗句中，你看不到海子那个柔弱的、多愁善感的身体，你感觉不到他的身体是如何存在于“王在深秋”这样的诗句里的。我不否认海子是有才华的，但他的写作没有足够尊重自己的身体，反而用一种高蹈的方式蔑视了身体的存在，并亲手结束了自己的身体——从他惨烈的自杀悲剧中，你可看出他是多么厌恶自己的身体，多么想脱离身体的束缚而独自在空中飞翔。他的诗歌，很少有身体的在场感，很少有那些和个人的身体密切相连的细节，看不到多少现世经验，你只能看到他张狂的灵魂在希腊上空、在神学殿堂里漫无边际地飞翔，这种灵魂最终因为失去了它最主要的基础——身体——而显得过于空洞。

在当下的文学写作中，除了海子这种观念写作之外，还存在着一种虚假的身体写作——它使用的是公共的身体，这看起来是在书写身体，其实这样的身体已经没有多少个人的色彩，只不过是在转述一些身体的公论而已。比如，小说写作中的那些私生活，有多少不是照着现有的消费口味所设计？诗歌写作中的个人经验，又有多少出自诗人自身的深切体验？现在市场上有那么多似是而非的“个人写作”，就是因为这些“个人写作”都有着鲜明的公共价值的烙印。真正的“个人”其实一直处于隐匿之中，很多的“个人”只是经验、表象的不同，支配这些“个人”的依然是某种思想的总体性，并无多少精神的个性可言。它的直接后果是缩减了文学的精神空间，也使写作变得日益表浅化。

要反抗这样一种公共写作，没有身体的揭竿而起是无法成功的。但是，身体在今天的写作中被简化、被过度使用后，也面临着再度被公共化的危险。如果说，上次的公共化是专断的思想，那么，这次的公共化则是性和欲望。它们的思维方式是一样的。不能说，一个人大量写到了性和欲望的场景，这个人就是在进行身体写作；身体一旦被公共化，即便作家写了再多身体性的细节，它也不再是身体写作，因为这样的写作用的不再是个人的身体，而是公共身体，它在骨子里其实还是观念写作，因为在他笔下的性和欲望，只是一种社会公论，一种与自己的个人经验无关的类型化表达。很多人甚至看到书写性和欲望的作品好卖，便按照这个社会的总体要求来设计自己的写作，这是写作的复制，已经和那个真实的身体无关。

3. 反抗肉体乌托邦

钱穆曾经指出，晚清的衰落，就在于文化成了纸上的文化。照此说法，现在的写作困境，也在于写作成了纸上的写作——最有活力、最有个性

的部分被遮蔽了，千人一面。千人一面的写作肯定是观念写作，而不会是身体写作。这样的观念写作，就是为了某个意识形态的总体要求，或者为了一种所谓的抽象精神，大家都朝着这个方向写，集体戴上文化面具（如罗兰·巴特所说，现在的写作都戴上了文化的面具）——这面具要遮蔽的首先就是自己的身体、自己的心跳。这种文化面具既可能来自意识形态，也可能来自书面的阅读经验；阅读中的文化面具，与意识形态的文化面具是一个意思。反抗这种写作最有效的方式就是回到身体，回到有体温的写作现场。

为此，我们就不难理解，为什么在上世纪八十年代中期发生文学的语言革命之后，到二十世纪末，身体会成为另一次文学革命的主角。语言和身体，前者指向的是“怎么写”，后面指向的是“写什么”——比如“下半身写作”，不就是一次“写什么”的革命么？好像“怎么写”的可能性已经穷尽了，再次的革命，只能诉诸身体，造道德的反。从这个意义上说，“下半身”的出现并不像一些人想象的那么简单，它作为一种诗歌的行为艺术，把诗歌从“怎么写”再次转回到“写什么”，这里面其实蕴含着新一代写作者很深的文学焦虑和精神焦虑。

但我也注意到了，当身体写作成为一种时髦，当肉体乌托邦被一度神圣化，“身体”很快就在当代文学中泛滥成灾。真正的身体遭遇到了被简化、被践踏的命运。简化的意思就是把身体等同于肉体、欲望和性，结果就把身体写作偷偷地转换成了肉体写作。这种对身体的迷信很容易走向肉体乌托邦。尤其是一些年轻的写作者，普遍以为肉体就是一切，以为肉体可以决断一切，把身体的生理性强调到了一个极端的地步。“蔑视身体固然是对身体的遗忘，但把身体简化成肉体，同样是对身体的践踏。当性和欲望在身体的名义下泛滥，一种我称之为身体暴力的写作美学悄悄地在新一代笔下建立了起来，它说出的其实是写作者在想象力上的贫乏——他牢牢地被身体中的欲望细节所控制，最终把广阔的文学身

体学缩减成了文学欲望学和肉体乌托邦。肉体乌托邦实际上就是新一轮的身体专制——如同政治和革命是一种权力，能够阉割和取消身体，肉体中的性和欲望也同样可能是一种权力，能够扭曲和简化身体。”[①] 虽说“肉体中存在反抗权力的事物”[②]，但是，一旦肉体本身也成了一种权力时，它同样可怕。因此，我更愿意用一个新的说法来代替“身体写作”这一称谓——“写作是身体的语言史”。说“写作是身体的语言史”，强调的是两个要素，一个是身体，一个是语言。“身体”说的是作家作为一个存在者，生活在这个世界上，他身体所感知、接触和遇见的每一件事，都跟他的写作有关，唯有如此，他的写作才是一种在场的写作；“语言史”的意思是说离开了身体的独特经验，语言的创造性就无从谈起；照样，离开了语言的创造性，身体的经验也不会获得有价值的出场空间。二者在写作中应该是同构在一起的。仅仅从经验层面上说，人与人之间的差异并不是太大的，比如吃饭、睡觉和性，等等，都差不多，之所以会有不同的文学产生，就在于写作者能建立起属于自己的语言方式，用创造性的语言来描述、发现和想象存在，并重新建构事实和经验的边界，使其焕发出新的光辉——遗憾的是，这样的创造性写作，在当代是越来越少了。

一百年前，尼采曾在《权力意志》一书中声称：“要以身体为准绳。……因为身体乃是比陈旧的‘灵魂’更令人惊异的思想。”[③] 我相信当下很多作家的写作都接受了这样的劝告——“以身体为准绳”，正因为如此，才有那么多写作者热衷于将身体改写成一种肉体的欲望叙事、美国的罗伯特 · 惠特曼在评价其剧作时就说：“我希望我的作品成为有

① 谢有顺：《文学身体学》，见《先锋就是自由》，山东文艺出版社，2004年版，第49页。
② 〔英〕特里 · 伊格尔顿：《美学意识形态》，王杰等译，广西师范大学出版社，1997年版，第17页。
③ 〔德〕尼采：《权力意志》，张念东、凌素心译，商务印书馆，1991年版，第152页。

关肉体经验的故事。”这种肉体经验的故事、欲望的故事，在中国作家笔下，已经成为最为重要的写作主题。消费这样的欲望故事，不仅成了这个时代的身体伦理，也成了这个时代的话语伦理。这种伦理的核心内容是欢乐。美国的萨利 · 贝恩斯在《1963 年的格林尼治村——先锋派表演和欢乐的身体》[1]一书中说：“当身体变得欢乐时，由文雅举止的条规建构而成的身体会里外翻转——通过强调食物、消化、排泄和生殖上下翻转，通过强调低级层次（性和排泄）超越高级层次（头脑及其所暗示的一切）。而且，十分重要的是，这欢乐、奇异的身体向个人自足的现代后文艺复兴世界中的‘新身体教规’挑战，新教规的身体是封闭、隐蔽、心理化及单个的身体。而这个欢乐、奇异的身体则是一个集体的和历史的整体。”——萨利 · 贝恩斯显然忽视了身体在欢乐化的过程中所蕴含的危险因素，那就是身体沉溺在自我欲望中时，它已经变成了一个商品——这其实是对身体尊严的严重伤害。身体被政治所奴役和被消费所奴役，其结果是一样的，它都是使人从人本身的价值构想中坠落，最终走向它的反面。以前那个政治化的社会，在身体问题上，坚持的是道德身体优先的原则，抵制一切个人对身体的关怀，把身体变成了一个政治符号；现在这个消费社会，在身体的问题上，则坚持欲望身体优先的原则，放纵一些肉体的经验和要求，最终是把身体变成了一个商业符号。维特根斯坦在《哲学研究》中说，“人的身体是人的灵魂最好的图画。”[2]这话一点没错。无论是政治奴役身体的时代，还是商品奴役身体的时代，它说出的都是人类灵魂的某种贫乏和无力。

重新建构身体维度的渴求，就在这个时候被提出来了。应该把身体当作一个整体来规划。它可以是开放的，但应该拒绝被外在事物所操控；它是自由的，但这自由不能被滥用；它是有情欲的，但它也超越情欲。

---

① 广西师范大学出版社，2001 年版。

② 〔英〕维特根斯坦：《哲学研究》，陈嘉映译，上海人民出版社，2001 年版，第 279 页。

最重要的是，它是独立的，但它也生活在一个广阔的身体世界里：自己有身体，别人也有身体；推而广之，政治是一个身体，社会也是一个身体。政治身体被滥用，会导致强权和压迫；社会身体被滥用，会导致灾难和动乱；个人的身体被滥用，势必也将失去身体的价值和光辉。只有将个人身体的独立性同构在别人的身体和社会的身体里，这个身体才有可能获得精神性的平衡。换句话说，生理性的身体必须和语言性的身体、精神性的身体统一在一起，身体的伦理才会是健全的。我相信，关于身体伦理的这一思索，对于文学叙事中的身体表达，也同样具有启发意义。

六、内在的人

1. 内心觉醒的时代

如果我说，这是一个不断向内转的时代，或者说，这是一个内心觉醒的时代，很多人肯定不会同意。但我坚信，如何发现、重塑一个内在的我，不但是现代文学的主题，也将会是现代人不可回避的人生话题。尽管这些年来，随着商业主义、消费主义的兴起，人类似乎一直在向外转，一直在和物质、消费达成某种默契，但我觉得这只是一个短暂的现象，那个沉睡着的内在的我，总有一天会苏醒过来。

这一点，我可以从文学之外找到旁证。我曾经受托邀请台湾的胡因梦女士来广东演讲，她从身、心、灵发展的角度提出，这十年，恐怕是人类内心最混乱、最迷茫的时期，重心几乎都在外面，所以世界一片喧嚣，精神却日益贫乏。度过了这个时期之后，人类会走向一个注重内心生活、不断向内探索的时代。而这个时代的来临，是以女性为精神先导的。这似乎不难理解，因为在两性之间，女性确实更注重内在的生活，更愿意倾听内心的声音，对自我的敏感与守护，也比男性显著。据胡因梦介绍，现在社会上有很多灵修班，学员也都以女性为主，她们借此释

放压力，开始对身外世界有疏离感，甚至是厌倦感，她们都想停下来，听听内心的声音，过一种看似简单却有内在深度的生活。

不可否认，这正在成为一种潜在的时代潮流。事实上，精神意义上的这种内在变化，不过是呼应了文学中早已有之的探索。熟悉现代小说的人都知道，现代小说最醒目的一个特点，就是不断地向内开掘、探索自我，着力于考据、辨析现代人内心里不同的细微体验。有人说，如果要给二十世纪以来的小说找一个主角，那它的名字只能叫“内心”，确实如此。西方从卡夫卡开始，中国从鲁迅开始，小说写作的一个重要路径就是自我勘探，它对于深化人类对自我的认识，重释人与世界的关系，都异常重要。

内心觉醒的文学表现，首先就是塑造有现代意识的个人，并关注个体的存在。

鲁迅《狂人日记》的发表，可以看作是现代中国的一个文化开端。尽管就整体而言，中国文化更多表现为一种集体主义，个人在这一文化体系中，一直处于次要的地位。但这个状况，随着现代中国的兴起，发生了巨大的改变。像“狂人”这个形象，明显是具有现代意识的个人，他用自己的现代意识来重释历史、省悟自我，所以，《狂人日记》用了不少篇幅来写人物的内心生活，甚至他的幻想和梦呓。这样一种转变，就使小说书写的重心发生了偏移，它不再是写社会的、民族的、伦理的人与事，而更多的是呈现人的内心与精神。

《祝福》里有一个大家都熟悉的场景，也许更具象征意义。“我”回乡时碰到了祥林嫂。这时的祥林嫂，在鲁迅笔下是这样的：“五年前的花白的头发，即今已经全白，全不像四十上下的人；脸上瘦削不堪，黄中带黑，而且消尽了先前悲哀的神色，仿佛是木刻似的；只有那眼珠间或一轮，还可以表示她是一个活物。她一手提着竹篮。内中一个破碗，空的；一手拄着一支比她更长的竹竿，下端开了裂：她分明已经纯乎是

一个乞丐了。”这是一幅经典的肖像，面对这样一个人，“我”是预备好了等她来讨钱的。令“我”意想不到的是，祥林嫂只是想问“我”一个问题：“一个人死了之后，究竟有没有魂灵的？”

尽管祥林嫂是一个被凌辱的麻木者，但她这个疑问，却承载着鲁迅的思索，可视为现代个体对自我所发出的沉重一问。

你可以说，这是要表达一个关于启蒙的话题，但说到启蒙，我们总是以为，只有高处的人才能启蒙在底层的人，或者知识分子才能启蒙无知的人，但我们从未想过，底层的人，或者一种低处的生活和境遇，有时也能惊醒在高处的人，甚至启蒙他们。在我看来，《祝福》就含有这么一个意思在内。祥林嫂问完死后究竟有无魂灵这个问题之后，小说接着写道：“我很悚然，一见她的眼盯着我的，背上也就遭了芒刺一般，比在学校里遇到不及豫防的临时考，教师又偏是站在身旁的时候，惶急得多了。”为什么“我”会悚然，会觉得芒刺在背？正是这个问题惊醒了“我”，“对于魂灵的有无，我自己是向来毫不介意的；但在此刻，怎样回答她好呢？”这既是在思考如何回答，同时也把祥林嫂的问题转化成了“我”个人的问题。接下来的对话意味深长。“我”吞吞吐吐地说：“也许有罢，——我想。”“那么，也就有地狱了？”“地狱？——论理，就该也有。——然而也未必，……谁来管这等事……。”“那么，死掉的一家的人，都能见面的？”“唉唉，见面不见面呢？……那是，……实在，我说不清……。其实，究竟有没有魂灵，我也说不清。”说完，乘祥林嫂不再紧接着问，“我”匆匆而逃，“心里很觉得不安逸”。[①]这里的“我”，明显是一个小知识分子，有一定的同情心，但对世界又有一种无力和漠然感。这是鲁迅小说中的“我”共有的特点之一。这个“我”不作恶，有同情心，但也并不勇敢，有时还会像大家一样胆怯、

① 关于《祝福》的引文，均引自钱理群、王得后编：《鲁迅小说全编》，浙江文艺出版社，1991年版，第158—159页。

无奈。祥林嫂的追问，惊醒了像“我”这样的人，关于魂灵的问题，从此之后，对“我”就成了问题——而有了对这个问题的思考和追问，就表明内在的人开始苏醒。

很多现代小说，都不断地把关于内在的人的省思，通过极端的形式表现出来，让读者也聆听这种来自心灵内部的声音。这不是一种自我折磨，而是很多作家在思考人生时，都摆脱不了这样一种精神逼问：人应该如何活着？怎样才能活出意义来？活着的尊严是什么？我如何才能把自己从欲望和沉沦中拯救出来？每当夜深人静的时候，这些问题就会从内心里跳出来逼视着你。卡夫卡有一句名言：有天堂，但是没有道路。他相信天堂的存在，却又觉得个人在现代社会已被各种制度所异化、瓦解、腐蚀，人变成了像小动物一样无助、无力的存在，他已无法再获得通往天堂之路的信心和力量。他知道有天堂的存在，但他无法抵达，因为通往天堂的介质——人的内心——已经腐朽，不再挺立起来。这就好比我们都知道善是好的，内心却缺乏行善的能力；都知道爱是美好的，却没有办法让自己一直爱下去，“爱情有一夜之间就消失的恶习”。没有人在相爱时会想着分手，没有人不想让两个人的感情、婚姻一直幸福地维持下去，可是在生活中，我们见到了太多这样的悲剧：想爱而无力爱。现代人失去的往往不是爱，而是爱的能力。就如失眠的人，不是不想睡，而是睡不着，即便是非常困乏了，可就是睡不着。他失去了让自己安睡的能力。

精神问题更是如此。只要对人为何活着持续追问下去，每个人都会发现很多关于存在的悖论和难题。而人和动物的区别之一，就在于人有追问的意愿，人会想明天的事情，会为那些还没有来临的事情感到恐惧。海德格尔在《存在与时间》里，就特别注重讨论所谓人对未来的各种筹划，其实就是要回答人对于恐惧和死亡的问题。同样是面对死亡，动物可能要当死亡迫近，肉身感到疼痛之后，才会感到恐惧。但人不是这样，

死亡还没来临，人就会对它产生恐惧，他到底恐惧什么？细究起来，你会发现，人普遍都会对一种叫“不存在的东西”或“无”本身感到恐惧。比如，一个人走夜路，他为什么会害怕？他究竟害怕什么？不一定是害怕某个具体的人或事物，而是害怕一种叫做“不存在的东西”。它并不存在，但你觉得它一直隐匿地存在着，你为自己无法确知它到底存在还是不存在而感到恐惧。就如你把一个小孩留在黑暗的房间里，他突然醒过来之后，会对黑暗有一种莫名的恐惧，他的哭就是恐惧的一种表现。当你把灯打开，或者抱着他，他可能就不哭了，因为灯光或拥抱把一种黑暗驱逐了，不存在变成了具体的存在，恐惧就被克服了。这种对“不存在的东西”的恐惧，是人对生存的独特感知，也是人之为人的尊严所在，它意味着，人不仅是一个存在者，他还是一个会思考存在的存在者。

而存在的真实面貌，往往是在不断的思考和追问中才显示出来的。许多貌似正常的存在，经过追问之后，就会显露出荒谬、虚无的一面。这些荒谬和虚无的经验，也是生存经验中的一种。

2. 个体真理

很多的现代小说，正是不断地在给我们提供这种经验，进而使我们更深邃地理解了生存，理解了自我和世界的关系。卡夫卡有一个著名的短篇小说，叫《饥饿艺术家》，这是他自己特别珍视的作品，他去世前一个多月，在病床上校阅这部小说的清样时，还禁不住泪流满面。那个时候，卡夫卡也许想到了，自己其实就是这个时代最为孤独的“饥饿艺术家”。这部小说讲了一个艺术家关在笼子里面做饥饿表演的故事。人们出于好奇，通宵达旦地排队买票观看。每四十天为一个表演周期，整个过程，艺术家除了偶尔喝点水以外，一粒米都不进，任人观看、触摸他瘦骨嶙峋的样子。为了监督他是否偷吃东西，公众还推选出了人员加

以看守，其实这是多余的，“他的艺术的荣誉感禁止他吃东西”。可是，有一天，随着时代的变化，人们突然对“饥饿表演”失去了兴趣，即便是他无限期地绝食下去，也已无法再吸引人来看他的表演，理解他的人更是没有，他慢慢地就被人彻底遗忘了。艺术家最后说：“我只能挨饿，我没有别的办法。……因为我找不到适合自己胃口的食物。假如我找到这样的食物，请相信，我不会这样惊动视听，并像您和大家一样，吃得饱饱的。”[①] 这话显然是一个隐喻。不是说我想要这样，而是我不得不这样想；不是我有意要和这个时代别扭着，而是我的思想、我的体验和这个时代无法相容。为何越来越多人选择自杀这条绝路？就因为他们的精神无法和这个时代和解，时代像一个巨大的胃囊，把他咀嚼一遍之后，又把他吐了出来，他成了这个时代无法消化的部分，成了这个时代里的一根刺。他想自由、清洁地活下去的唯一出路，就是拒绝活下去，拒绝和时代同流合污。

很多小说都描写了这种精神洁癖。这些人，信守内心的纯洁，找寻活着的价值，苦苦地为自己的存在划定坐标，他们不愿匍匐在地上，而是要站出来生存，要回答人之为人的意义到底是什么。这种精神洁癖，对于流连于世俗生活的庸众而言，也许是不可思议的。但文学所表达的，有时正是一种精神的偏执，一种片面的真理，它要证明的是，人的内心还有不可摧毁的力量，还有不愿妥协的精神。它试图呈现出一种存在的纯粹状态。这种有精神洁癖的人，和生活中那些有物质洁癖的人一样，都是少数，但都与时代的主流格格不入。我有一个朋友，就是有洁癖的人，她到我家里来，都是自己带拖鞋的，去哪里吃饭，她也都自己带筷子，而我到她家里去，你穿上她家的拖鞋，走几步，她就跟在后面用拖把拖几下。客人走了之后，别人穿过的鞋，她要认真地消毒。她自己也

---

① 〔奥〕卡夫卡：《卡夫卡短篇小说选》，孙坤荣等译，外国文学出版社，1985年版，第290—296页。

知道这是很不好的一种脾性，但她无法控制自己，也许她看到的已经不是人和世界本身，而是一堆细菌。她想一尘不染地活着，但客观地说，每个人的生活都必须和细菌为伴，所以，她活得很累，也很屈辱。

有精神洁癖的人，他的处境其实与此相仿。他是个别的，不见容于主流社会的，但他并不放弃自己内心的标准，而是要借由追问来逼视出人生的真相——文学所要表达的，正是这种个体的真理。这种个体真理，常常是少数、异端、偏僻、锐利的。文学不仅是为可能的现实作证，它也试图把一种不可能变成可能。通过不断的质询，存在由此获得意义。苏格拉底说，没有经过追问的人生不值得过，确实，如果没有经过追问、省思，人生就完全处于混沌、茫然的状态，是低质量的。也正因为如此，现代哲学和文学，都在不断地谈论“存在”的问题。

没有存在感的建立，文学就没有内在维度，人也没有心灵的内面，文学就会成为平面的文学，人也会成为单向度的人。

那文学应该如何表达“存在”这一内在的主题？这令我想起德国的雅斯贝斯，他是一个执着于存在的思想家。依照他的研究，“存在”至少包含三个方面。首先是人作为一种存在而存在，这是最浅的层面。比如一张讲台在这里，一个人站在这里，这就是一种客观的存在。它是关于物质存在的一种描述。人的存在，显然不仅于此。当我们说一个人死了，指的是他的身体死了，他属于物质的那一部分消失了。这是最为表面的消失。可我们绝不能轻言孔子死了、鲁迅死了，为何？就在于作为肉体存在的孔子、鲁迅固然死了，但他们的书还在被人诵读，他们的思想还在影响人，从中我们依然还可以感觉到他们的存在。或许，他们只是换了一种方式存在而已。这清楚地表明，人的存在，不仅包含物质层面的，也还包括精神、心灵层面的。

这就引出了存在的第二个方面：人不仅存在，他还知道自己存在的存在。人和草木不同，和山川大地不同，甚至和鱼虫鸟兽也不同，那就

是人有存在的自觉意识。有了这种自觉，人的存在就区别于无意识的物质存在了，这种存在的自觉，使他具有了领悟生活悲欢、感受生与死之差异的能力。这种领悟非常重要。一个人有存在意识，对个体的生与死有觉悟，他的生存就会完全不一样。尤其是对死亡的认识，它关乎一个人选择什么方式活着、怎样活着。接受了死亡教育的人，对生才会有一种谦卑和敬畏，才会对活着本身怀着一种郑重之情。但在生活中，我们经常会遇见一些人，总是活得兴高采烈、神采飞扬，他觉得自己可以主宰自己的生活，也能安排好自己的日子。这样的快乐，往往是经不起追问的，因为他遗忘了一个重要事实：人是会死的。假若他意识到了死亡就在不远处等着他，他就不会再沉浸于毫无来由的生的欢乐之中。不认识死亡，人都是狂妄的。我经常看新闻，发现那么多人不惜一切手段在抢夺，在占有，贪欲无度地扩张，精神不断地矮化，问题可能就出在他忘记了人是会死的这一事实。一个人以自己的权力和贪婪，用不义的手段攫取了无数财富，他其实是做了物质的囚徒，而没有想到，人死之后，都化成那把灰，即便你生前有再多的房子，到时也不过是住那几平方米的公墓而已。这才是人生不可回避的真相。

死亡不仅是对活着的终结，也是对存在的一种否定。面对人是会死的这一尖锐的事实，人生会呈现出另一种面貌，至少，个人对人生的设计，就不会再盲目乐观，而会多一点追索人生的意义到底在哪里。就此而言，死亡永远是悬挂在人类头顶的一把利器，它嘲讽一切肤浅的欢乐，也注销一切短暂的价值。更为致命的是，人知道自己会死，但你永远不知道自己何时死。假如一个人知道自己能活多久，哪怕是活六十岁、七十岁，人生都会好办得多。活八十岁的人，等到七十九岁的时候，就可花光所有的钱，处理完所有挂心的事情，然后干净利落地走。可人生的困境是，没有人知道自己什么时候死。许多人按少年、青年、中年、晚年来规划自己的人生，想象自己老了将做什么，要去哪里旅游，该如何安度晚年，

可谁保证你能活到晚年呢？疾病、意外或者别的缘由，都可能导致死亡提前来临，你不知道明天会发生什么，更不知道自己是否还可以看到明天的太阳。被时间拘禁在今天的我们，想象任何一种未来的生活，其实都是妄想。这样活着，更像是一种侥幸。那些突然死去的人，又有哪个没有过理想、没有过灿烂的人生规划呢？当死亡来临，一切就都成了虚无。

文学存在的意义，就是不断地强调这些，使活着和如何活着的问题，成为每一个人都必须思考的人生课题。

人存在，也知道自己存在，再进一步，人还知道自己有一天将不存在，也就是说，人知道自己的存在是有限的，可他的内心，又有一种对无限的向往——存在的有限与渴望无限之间的冲突，就构成了存在的第三个层面。几乎每一个人，内心都渴望自己的存在能够延续得久一点，中国人甚至说得极为直白，“好死不如赖活着”。在中国，因为没有宗教传统，多数人不在宗教意义上信仰灵魂的存在，骨子里也不接受灵魂永恒这种观念，但中国人却崇尚两件事情：著书立说和传宗接代。二者在中国文化体系里，都有崇高的地位。其实著书立说也好，传宗接代也罢，都是为了让自己的存在延续下去，拒绝让自己从此世消失。不同的是，著书立说借助的是精神的流传，传宗接代则是通过血缘的承继。因此，中国人是以另一种方式相信灵魂的永恒，他有属于自己的精神不死的象征，只不过，这种永恒和不死，不是指向彼岸和未来，而是指向此岸、此世。钱穆说，“凡属超我而存在，外于我而独立，不与我而俱尽的，那都是不朽。”“人死了，灵魂还存在，这是不朽。”这里说的，其实更多是西方的观念，中国人所理解的不朽，似乎更具现实意义。“中国古人却说立德立功立言为三不朽，凡属德功言，都成为社群之共同的，超小我而独立存在的，有其客观的发展。我们也可说，这正是死者的灵

魂，在这上面依附存在而表现了。”[1]德功言指向的都是现世，它是中国人所理解的灵魂不灭的证据。

但不管以何种方式来理解生与死的诘问，人的肉身终有一死，存在会变成非存在，这都是一个客观的事实，也是人所有痛苦的根源。人无法超越肉身而存在，也无法突破时间的限制，这就是存在的有限性。孔子说，“未知生，焉知死”，这固然没错，但这话也可反过来说，未知死，又焉知生？死亡是一种提醒、警戒，当你想到人会死，甚至随时都有可能意外地死去，那些无度、无意义的贪婪和抢夺就瞬间失去了光芒。活着却不知道为什么活着，甚至一直成为物质、欲望、权力的俘虏而活着，这才是存在最为荒谬的境遇。

面对死亡对活着意义的注销，如何才能反抗死亡、继续生存？这就引出了存在的另一个命题：向死而生。海德格尔等人的哲学，都讨论了这个问题。向死而生，即直面死亡，在死亡的注视下活着，通过一种有意义的活着来超越死亡。许多地方的平坟事件，之所以会引起轩然大波，不仅关乎那个坟包之争，它更是一种文化的较量。假若入土为安、死者为大的思想被颠覆，那所谓的中国传统也就丧失了一个重要的根基。中国人敬畏死亡，而且常常对死亡有一种达观、宽大的理解。尤其是在农村，死亡如同是一个公开的节日。那些与土地相伴终生的农民，早已学会了如何与死亡一起生存。在我的老家，多数人在四五十岁的时候就为自己准备好了棺材，有些人，做棺材的时候，像做新衣服一样，还要躺进去试试是否合身。棺材是上油漆的，为了防虫、防腐，过几年就要把它从阁楼上抬下来再油漆一遍。还有很多人，六十岁之前就为自己找好了坟墓，甚至生前就把坟墓按照自己的喜好修好了，他也不讳言这就是自己将来的家。我的祖母，生前就说希望自己的坟墓能够离家近一点，

---

① 钱穆：《湖上闲思录》，生活·读书·新知三联书店，2000年版，第26—27页。

我问她为何喜欢离家近的地方，她说，远了说不定你们就不来扫墓了，离家近一点，家里煮什么好吃的，香味飘过来，我还能闻到呢。她对死亡，从未恐惧过，她也不害怕那个将要去的地方，因为她说活着是坦荡的，死了就不害怕。同时，她认为自己生了儿子，儿子又生了儿子，生命就传承下来了，所谓的死，对我的祖母而言，不过是短暂的消失，或者是换了一种方式存在——存在于祖宗牌位上，存在于子孙的血脉中。这或许只是一种朴素、淡然的人生观，但绝不是一些人所说的愚昧，恰恰相反，这种人生观在中国极具代表性，它透露出一种独有的关于生与死的乡村哲学，尤其是那种乐观的“向死而生”的精神，对现代人也不乏启示意义。

也有悲观的人生看法，譬如，张爱玲有一种思想，叫“望远皆悲”，意思是说，你只要拨开眼前的迷雾，稍稍看远一点，人生就不过是悲凉、悲哀而已。那些快乐、欢场，那种不可名状的信心，都是因为只看到了眼前的事物，那么灿烂、光彩，而从未意识到，灿烂背后的灰烬，光彩背后的黯然。这几乎是一种无法修改的人生现实，繁华过后就是寂寥，生的终点就是死。无论你如何强大、不甘，你终究躲避不了人生的这个结局。你没有看到这些，不等于人生的悲剧就会离你而去；你看到了这些，心里涌起的就是悲哀之情。人生的过程可以千百种，但结局却是平等的，在死亡面前，智慧、美名、财富、权位都将化成灰烬，这些生前令人念兹在兹的事物，并不能改变人生是悲凉的这一事实。张爱玲为何一直蜷缩在世俗生活里？其实是为了抗拒一种无法排遣的厌倦和虚无。王安忆说：“张爱玲的人生观是走在了两个极端之上，一头是现时现刻中的具体可感，另一头则是人生奈何的虚无。……当她略一眺望到人生的虚无，便回缩到俗世之中，而终于放过了人生的更宽阔和深厚的蕴含。

从俗世的细致描绘，直接跳入一个苍茫的结论，到底是简单了。”[1]这样说，并不是没有道理。或许，由于张爱玲过早就洞穿了人生的本质，她已没有耐心去描绘现实世界里的争取、理想的光泽，她知道这一切都是徒劳的，望远皆悲。她写着写着就会向读者亮出人生的底牌，把自己对人生的苍凉体认直接说出，而忘了展示这个过程的丰富和复杂。

这就是一种现代体验。就像卡夫卡，发现了一种精神真实之后，也是急于要把结论告诉我们。他的《变形记》，写人变成甲虫，这种写法，就艺术而言是粗陋的，但这就是卡夫卡要告诉我们的，有一个比艺术自身还要重要的人生结论，所谓所有的障碍都在粉碎我，人再也不能像人一样活着了。这完全不同于传统的小说观念，它所深入的是现代人的内心世界，写的是内心那种极为隐秘而细微的经验，那种不安、恐惧、绝望，根植于那个内在的人——这个内在的人，在过去小说中往往是缺席的，或者是不动声色的，现在经由现代生存的提示，成了小说的主体，甚至成了小说新的主角。

这个内在的人，有存在感，对他的书写代表的是对存在的不懈追索，它构成了现代小说的精神基石。而今日的小说，之所以日益陈旧、缺少探索，无法有效解读现代人的内心，更不能引起读者在灵魂上的战栗，很重要的原因，就是小说重新做了故事和趣味的囚徒，不再逼视存在的真实境遇，进而远离了那个内在的人。

3. 内在的经验

现代小说和传统小说不同，它深入的是现代人的内心世界，写的是人类内心那种极为隐秘而细微的经验，那种不安、恐惧、绝望，根植于

① 王安忆：《世俗的张爱玲》，载《解放日报》2000年11月29日。

内在的人——这个内在的人，是一种新的存在经验，也是现代小说最重要的主角。在这个内在的人里，作家追问存在本身，看到自己的限度，渴望实现一种存在的超越，并竭力想把自己从无能、绝望、自我沦陷的存在境遇里拯救出来。而如何才能获得救赎，这就不仅是一个文学话题，也是一个宗教话题。

谈及宗教，东西方之间有着很大的不同。以鲁迅的《狂人日记》为例，他在小说的最后所出示的对未来那种宗教般的希望，是寄托在孩子的身上，他对现实绝望，但对未来却充满着模糊的信心。在此之前，狂人对“这伙人”有一个警告：“你们立刻改了，从真心改起！要晓得将来容不得吃人的人，活在世上。”[①] 而没有吃过人的人，才是“真的人”。从“真心”到“真的人”，这里头包含着鲁迅对现实的理解。其时的鲁迅，受了尼采哲学的影响，所谓“真的人”，显然闪烁着“超人”的影子。但“真的人”究竟是什么面貌，有着哪些内涵，鲁迅自己也说不清楚。他只是一个模糊的概念，是鲁迅借来的文化符号，既没有传统的根基，也没有宗教的想象力。尼采尽管是反基督教的，但他提出的“超人”，明显受了《圣经》中“新人”的启发，仍然带着某种宗教色彩。鲁迅笔下的“真的人”则要空洞得多，难以在中国文化中落地，所以，《狂人日记》里有大量不像小说语言的杂感，更像是思想笔记，鲁迅借此重在提出问题，喊出自己的声音，但狂人的这些思想如何产生、何以产生，他并没有合理地交代。读完《狂人日记》，我不禁在想：狂人是从哪里得到的善的知识，从而知道吃人是不好的？在他眼中，大家都吃人，四千年的历史，无非是写着“吃人”二字，“我”在四千年来时时吃人的地方混了多年，也成了“有了四千年吃人履历的我”，既然如此，狂人何以知道吃人是要不得的？又何以知道“将来容不得吃人的人，活在世上”？

---

① 鲁迅：《狂人日记》，见钱理群、王得后编：《鲁迅小说全编》，浙江文艺出版社，1991年版，第18页。

在鲁迅的精神视野里，他并不相信有一位救赎者——上帝，具体到狂人身上，也就没有一个外在的声音来提醒他该不该吃人，他的所有价值判定都来源于自我觉悟。鲁迅的生命哲学是不相信有外在救赎的，他只是对生命本身存着一种自信，他接受尼采，也和这种生命的自信不无关系。他相信生命会发生改变，这也暗合了古代圣贤的教导，只要你肯努力，人人皆可成尧舜，“德辉动于内”，“礼发诸外”。一切从心开始，不是向外求，而是向内求，所以钱穆说中国若有宗教的话，那就是“人心教”。王阳明去世前写“我心光明”，弘一法师圆寂时写“悲欣交集”，讲述的都是心的故事，是个人的内在觉悟。觉悟即救赎，一种中国式的救赎。

但在西方的文学背景里，生命的改变或存在的救赎，主要得力于倾听外在的声音，无论是“旷野的呼告”，还是关于拯救的“福音”，都被描述为是来自上帝的声音，人只不过是这种声音的倾听者和跟随者。通过外在的声音来唤醒一个人内心，并通过这个声音所传输的生命意志，来完成对生命的救赎，以“新造”代替“旧造”，以“新人”代替“旧人”。这种对生命和救赎的理解，就是宗教的角度，它并不依靠人的觉悟，而是仰赖上帝的力量来获得拯救。因此，人的有限与上帝的无限，人的堕落与上帝的圣洁，就构成了西方文学作品中的根本冲突。我们读托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基的小说，读卡夫卡的小说，关于上帝是否存在、人如何才能获救的问题，一直是他们小说里的中心问题。他们在相信与怀疑之间徘徊，但上帝存在与否可以争论，有一点却是不容置疑的：人的生命是有限的，他不具备永恒的品格，所以也就无法实施自我拯救；人离开上帝之后，不断堕落，最终完全被自身那黑暗、绝望的经验所粉碎，如卡夫卡所形容的，人成了虫豸，成了小动物，只能内心惶恐地谛听外面的动静。人要从这种境遇里得救，就只能等待圣灵的降临，等待拯救者的到来。

这就是西方文学最为普遍的内在经验，它充满深渊的呼告，也时常发出拯救者到底在哪里的哀叹。文学的内在性，其实和这种呼告的精神、追问的经验密切相关。《旧约 · 约伯记》所写的约伯的追问，就是一个经典的主题。约伯是一个正直的人，但耶和华却伸手击打他，击杀了它的牲畜、仆人，剥夺了他的财富、快乐，使他的家庭破败，身体长出恶疮，极其痛苦，于是约伯就哀叹，抱怨，甚至咒诅自己的生日，他不知道耶和华为什么要这样对他。耶和华没有正面回答约伯的厌弃和哀告，而是反问他："我立大地根基的时候，你在哪里呢？你若有聪明，只管说吧。你若晓得就说，是谁定地的尺度？是谁把准绳拉在其上？地的根基安置在何处。地的角石是谁安放的？……你曾进到海源，或在深渊的隐密处行走么？死亡的门曾向你显露么？死荫的门你曾见过么？地的广大你能明透么？你若全知道，只管说吧。"[①] 最终，约伯"在尘土和炉灰中懊悔"。从中国的文化背景出发，是很难读懂约伯的遭遇的。约伯已是一个正直而敬畏上帝的人，耶和华为何还要如此试验他？中国的文化重行为和表现，约伯的好，符合现世一切道德和伦理，但在基督教背景里，这个故事就具有奇特的内在性：约伯所受的试验并非因为约伯不好，而是约伯以自己的这个好为好，这在《圣经》里称之为"自以为义"。以自己的义为夸耀，就否认了信仰的意义。《圣经》强调"因信称义"，它的意思是说，你的行为、表现不能成为你的义，这就好比一个犯了死罪的人，他再做好事也不能改变他是一个罪人的事实。罪的消除不是来自于自义，而是来自于赦免；而赦免是一种权柄，它只能来自于一位无罪者，这位无罪者就是上帝本身。因此，当你自以为义的时候，背后其实是隐含着一种不信，这就是约伯的困境。

从宗教意义上说，不信是最大的罪。这一点，不妨来看一下伊甸园

---

① 《旧约 · 约伯记》三十八章四至十八节。

的那个故事。耶和华对亚当、夏娃说，不可吃知识善恶树上的果子，“吃了必定死”。但夏娃却在蛇的诱惑下，吃了那棵树上的果子，亚当也吃了，这就意味着他们面临着死的结局。这里的“死”，不是肉身马上终结，而是指亚当、夏娃从时间之外进入到了时间之内，从此之后，死亡会拘禁他们，时间会限制他们，他们再也不是有永恒生命的人了。夏娃和亚当吃果子，看起来不过是犯了一个很干净的罪，可是这个干净的罪背后，有一个罪的根源，就是他不相信耶和华说的话。不信的罪，才是人类的原罪，它比说谎、杀人的罪要大得多，因为说谎和杀人仅是一种行为，而不信是一种性质。性质的罪，大于行为的罪；行为的罪，是从性质的罪里派生出来的，没有罪的性质，就不会有罪的行为。为何说恨人就杀人，指的就是一个人的内心先有了恨，行为上他才去杀人的。所以，一切罪的根源都来自于不信，因为不信，人类被驱逐出伊甸园，因为不信，人类在罪的道路上越走越远，也因为不信，人类无法从根本上获得拯救。

所有罪的思想的核心，都是指向那个不信的罪。正如所谓的罪人，不看你是否在行为上犯了罪，而是因着不信，你在性质上就已经是罪人了。是罪人，就需要悔改和救赎，就需要重新回到相信的道路上来，以重新确认人与上帝的关系。这种观念，和东方思想有着很大的不同。按照本尼迪克特在《菊与刀》里的看法，西方社会的文化形态和日本的文化形态，可分别归结为罪感文化和耻感文化。“提倡建立道德的绝对标准并且依靠它发展人的良心，这种社会可以定义为‘罪感文化’。”[①] 罪感文化的道德标准来自宗教传统，来自上帝。李泽厚则认为，中国文化是一种乐感文化，肯定现实、此世的价值，以身心幸福地在这个世界中生活作为理想和目的，所以，中国人很少有罪感意识。

---

① 〔美〕本尼迪克特：《菊与刀》，吕万和、熊达云、王智新译，商务印书馆，2012年版，第201页。

这种文化差异，也影响了中国文学的品格，它必然是以书写世俗生活的幸福与残缺为主体，而少有追问存在困境与寻找精神救赎的意识。王国维所说，中国文学更多的是写民族、国家、人伦的主题，而缺少探索精神、心灵和宇宙的文学传统。前者以《桃花扇》为代表，后者以《红楼梦》为代表。《桃花扇》式的关怀现世的作品为多数，而像《红楼梦》这种贯穿着精神性、超越性母题的作品，即便是到今天，也还是不多见的。《红楼梦》虽然也写实，多表达日常人情之美，但它以实写虚，创造了一个精神的幻境，在价值观上，它是有天问精神的。这在中国文学的传统中，是一种珍贵的叙事资源。

4．心灵的自我辩论

事实上，一部作品中是否有精神追问，是否有存在意义上的呼告，它的境界是大不相同的。这令我想起一个学者在一篇文章中说，由于自己早年读过了太多伟大的俄罗斯小说，所以现在根本无法阅读中国小说。我能理解他的这种感受。俄罗斯文学里面所响彻的，都是非常宏伟的精神辩论，托尔斯泰等人所写的，完全是一种内在的经验，他们绝不会把笔墨停留在那些无关痛痒的事上。鲁迅论到陀思妥耶夫斯基的小说时，有一个精准的概括：“凡是人的灵魂的伟大的审问者，同时也一定是伟大的犯人。审问者在堂上举劾着他的恶，犯人在阶下陈述他自己的善；审问者在灵魂中揭发污秽，犯人在所揭发的污秽中阐明那埋藏的光耀。这样，就显示出灵魂的深……在甚深的灵魂中，无所谓‘残酷’，更无所谓慈悲；但将这灵魂显示于人的，是‘在高的意义上的写实主义者’。”[①]确实，在陀思妥耶夫斯基的小说中，审问者和犯人是同时存在的，这就

① 鲁迅：《集外集·〈穷人〉小引》，《鲁迅全集》（第七卷），人民文学出版社，1981年版，第95页。

为作品创造了一个自我辩论的场域。一个我在审判另一个我，一个我又在为另一个我辩护，这种争辩，构成了陀思妥耶夫斯基小说中的精神旋律。鲁迅的深刻，也得益于此。他的作品，往往也具有审问者和犯人这两种精神维度。他的《狂人日记》，一方面是审判中国的历史，审判所有的人，包括自己的兄弟、母亲，也都是吃人的人；另一个方面，他也不避讳"我"也是吃了人的人，认为妹妹死的时候，他们未必不和在饭菜里暗暗地给"我"吃。鲁迅在杂文里也多次说到，吃人的时候，"我"也帮助排这个吃人的筵席，"我"也是吃人者当中的一个。如果鲁迅仅仅是一个审判者，批判这是一个吃人的社会，那他就不算深刻。他把自己也摆进去，进行彻底的自我批判，这种写法，在中国传统中是罕见的。鲁迅说，我不单是无情地解剖别人，更无情地解剖自己。他在给许广平和其他朋友的信中，曾反复强调，自己的思想过于黑暗，觉得身后仿佛有鬼跟着，总是拖着长长的黑影。他看到了自己灵魂里的残缺、黑暗和肮脏的，但他不回避这些，他正视自我内部的疾患，这是了不起的一种眼界。

只是，鲁迅之后，有这种自我审判意识的作家太少了。在当代，有太多的作家都在写那种醉生梦死、欲望横流的生活。在他们的作品中，读不到作家的自责，更没有自我审判、自我愧疚的姿态。其实，忏悔、自责是特别值得珍视的写作情怀，它能够把一个人的写作带到另一个境界。我曾经听莫言在几个场合说过，包括他谈自己的长篇小说《蛙》，反复说要把自己当作罪人来写，这对中国作家而言，显然是一个新的写作角度。因为莫言一旦有了罪人及罪感意识，他的作品就会打开另一个精神空间，就会诞生新的内在经验。

余华的写作也是一个例证。他在二十世纪八十年代，用非常冷静的口吻写下了像《现实一种》《一九八六年》这些作品，那时有人读了作品后说，余华的血管里流着的不是血，而是冰渣子。其实，那时的余华，

在冷静的叙述中，对人性一直有清醒的批判和揭露，也暗含着一种隐忍的爱。他的第一部长篇小说《在细雨中呼喊》，出色地写出了一个孩子的内心世界。那个内心充满恐惧和战栗的孩子，就是一个“内在的人”的形象，而因着有这种内在经验的书写，这部小说也就获得了独有的精神深度。小说里有一个细节令我印象深刻。一个孩子因为在背后嘲弄老师，说他怕老婆，只要他的老婆来了，就像是皇军来了。老师知道后，说要惩罚他，那个小孩就整节课都充满恐惧，等着老师的惩罚降临。后来发现，老师下课就走人了，他以为老师忘记惩罚了，他的恐惧也就随之消失。可是，恐惧刚消失不久，老师又出现在了他面前，说我还没有惩罚你呢。孩子的心情一下子又落到了谷底，他又一次回到了那种即将要接受惩罚的恐惧中。反反复复，那个孩子就这样被折磨了好长一段时间。通过不断地延迟惩罚的来临，余华把一个小孩内心的恐惧，写得真实、动人。这些都构成了余华小说中极为重要的内在经验。

但《活着》之后，余华的写作发生了一些微妙的变化。《活着》对人之命运的书写，尽管充满悲怆，但相对《在细雨中呼喊》而言，写法上要简单得多。《活着》里人物命运的悲怆感，多半是来自于死亡事件的简单叠加——通过不断地死人，到最后，死得只剩下福贵一个人了，让你不得不觉得人生真是悲剧。《在细雨中呼喊》里那个孩子的恐惧，是有深度的、内在的，充满存在意义上的复杂感受；到《活着》里的福贵，他的苦难更多的是一种外在的遭遇，没有多少精神挣扎，甚至福贵面临悲惨遭遇时，前后也没有多少内心变化，他面对每个亲人离去时的感受是相似的。《许三观卖血记》也是这种模式。福贵的悲怆，在于不断地有亲人死去；许三观的痛苦，则是要不断地卖血。福贵的人生中，前后死了七八个人，而许三观的人生中，一共卖了十几次血。我曾经看过一篇评论文章说，就叙事设计而言，《活着》也可以更名为《福贵丧亲记》，它们在叙事模式上是相似的，都是通过外在遭遇在同一层面上

的叠加，迫使读者觉得这个人活得真惨。这就有点像电视剧的模式了，以一个好人为主线，故意把各种苦难都压在他身上，由此来激发观众的同情心。王朔概括他们当年编电视剧《渴望》，就是按这个模式来设计的，一个好人，做什么事情都不顺，几乎所有的人都在为难她，但最后她没有被打倒，这是吸引观众的一个重要因素。《大长今》《沐府风云》等电视剧，用的其实也是这种故事模式。

《活着》最后写到，福贵和一头牛对话。这里面有一种禅宗的思想，人变成牛了，具有牛一般的忍耐力和承受力了。这表明人承受了无数的苦难之后，已经麻木了，苦难也已经不再是苦难了。余华把这解释为福贵的内心变得宽广了，但也可以说，这是内心麻木了。这是很典型的中国人对待生存困境时的态度：他不会在苦难的处境里一直追问下去，而是会找到一种消解苦难的方式，使自己快乐起来。这就是刘小枫所说的“逍遥”精神。他在《拯救与逍遥》一书中说，西方人在面对苦难时会选择旷野呼告，以期待拯救者的出现和来临；中国人则通常选择对苦难进行自我消解，进入一种逍遥、自在、忘我的境界，以期实现对苦难的忘却。福贵就是一个忘却了苦难的人。

如果只有逍遥哲学，文学是很难获得深刻品格的。我们读鲁迅的作品，为何会觉得那是一种完全不同的精神品质？就在于鲁迅不是逍遥的，鲁迅是承担的、前行的。比如在《过客》里，有这样的提问：“你可知道前面是怎么一个所在么？”老头说，前面是坟，小孩则说，前面有鲜花，有野百合、野蔷薇。这是鲁迅对人生的真实看法。他有篇文章就叫《坟》，“我只很确切地知道一个终点，就是：坟。”可是鲁迅又对未来、对孩子存着希望，所以也会注意倾听孩子的声音。过客说：“我只得走了。况且还有声音常在前面催促我，叫唤我，使我息不下。”老翁说：“那也未必。太阳下去了，我想，还不如休息一会的好罢，像我似的。”过客说：“但是，那前面的声音叫我走。”老翁说：“我知道。”“你知

道？你知道那声音么？”“是的。他似乎曾经也叫过我。”“那也就是现在叫我的声音么？”“那我可不知道。他也就是叫过几声，我不理他，他也就不叫了，我也就记不清楚了。”过客说：“不行！我还是走的好。我息不下。”[①]——这里特别强调了有一个声音来叫我，我不能停下来，我还是要走。这其实是关于存在的一种倾听：每个人的内心都有过这种声音，但对这种声音往往持两种态度，一种是像老翁一样，叫了几声我不理它，它也就不叫了；还有一种是像过客这样，无法不听从这声音的催促，要继续往前走。

我想，关于存在，关于内在的人与内在的经验，都可以用这个声音问题来总结。每个人都有一个内在的自我，都有其内在的经验以及内心的生活，无论年轻还是年老，都是如此，关键是我们听不听从内心的召唤。按鲁迅的解释，内心的声音可以来自生命本身，这就是中国哲学所强调的心里面那善的声音，也就是孟子所说的，人生来就有“四端”，有恻隐之心、丑恶之心、恭敬之心、是非之心。我们做任何一件事情，内心的声音都会出现，它告诉我们这样做，对还是不对，并等待你的内心作出抉择。在西方文学里，这声音往往来自人以外，来自那个更高的拯救者，是他在召唤人，并激发人起来跟从这个声音。

说现在是向内转的时代，其实就是说现在正进入一个倾听内心声音的时代。里面的声音一旦越来越响亮，外面又有倾听和配合者，并不断地有人站出来呼吁人应该如何活着、如何有意义地活着，现状就会发生改变。

《极权主义的起源》一书的作者阿伦特，曾就希特勒对犹太人实行种族灭绝的主要工具之一的阿道夫·艾希曼在耶路撒冷受审这一事件，为《纽约客》杂志写了一系列文章，并在此基础上出版了《耶路撒冷的

---

① 鲁迅：《过客》，见钱理群、王得后编：《鲁迅散文》，浙江文艺出版社，2009 年版。

艾希曼：一份关于平庸的恶的报告》一书，轰动一时。阿伦特写到艾希曼为自己辩护的一个重要论点是："没有外在的声音来唤醒我的良心。"他觉得所做的不能全由他一个人来承担，因为在那种境遇里，他没有理由不执行元首的意志。这个关于罪责问题的辩论，在当时引起了很大的争议，尽管这个争议，并不能为艾希曼的暴行开脱，但对于那个外在声音存在与否的问题，确实值得我们深思。这令我想起雅斯贝斯在战后的反思，他说：我们全都有责任，对不义行为，当时我们为什么不到大街上去大声呐喊呢？假若我们沉默、拒绝发声，就会助长这些暴行。可见，强调内在的人的同时，也不能忘记外在声音的提醒，两种声音并存，才能见证人的完整性。

其实，鲁迅所说的审判者和犯人的辩论，也可看作是一种关于声音的较量。这种较量，往往就是一种自我辩论。内在的人，是经常有不同的声音在内心激辩的人；内在的经验，就是这种内心激辩的真实写照。德国学者G.R.豪克有一本书叫《绝望与信心》[①]，他阐释了一个重要的事实：对于当今时代而言，绝望的存在可能是一个无以辩驳的事实，可是我们也不能忽视绝望的背后，还有微弱的信心，还有希望的存在。两种声音的辩论，绝望与信心的交织，就构成了人类丰富的内心世界。一种有重量的文学，就应该多关注这些内心的争辩和较量，就应该在作品中建构起这种独特的内在经验，唯有如此，文学才能有效地分享存在的话题，并为当下人类的存在境遇做证。

① 中国社会科学出版社1992年版。

七、善与希望的发现

1. 语言、经验与伦理

关于写作对个体伦理的回归，我曾经用过这样一个说法，“写作是身体的语言史”[1]，这句话强调了两个要素，一个是身体，一个是语言，前者是经验的，后者则是伦理的——语言伦理不同于一般的道德伦理，道德伦理注重价值判断，而语言伦理则注重呈现生存的状态，注重理解个体的生活。我认为最好的写作，就应该既是经验的，又是伦理的，比如卡夫卡的写作，就是经验与伦理相统一的典范。中国当代的写作状况，有两种模式值得警惕，一种是将身体不断肉体化，从而导致写作经验彻底私密化和性爱化，写作成了一种庸俗的宣泄；一种是抽空身体细节，忽视身体在场时的生活景象，一味地经营语言的修辞效果、叙事的技术成分，结果，写作成了一种知识的演绎，或者修辞的表演，语言也就不再是有身体的、活泼的语言，而成了一堆死去的词语，一个生命的废墟。

在这种状况下，强调写作也是一种语言伦理、生命伦理，似乎就显

---

① 于坚、谢有顺：《写作是身体的语言史》，载《花城》2003 年第 3 期。

得尤其必要。身体作为一种经验性的在场，需要经过语言伦理、生命伦理的验证，才能真正体现出写作是一种灵魂的冒险；而语言伦理即叙事伦理——这一伦理诉求，对于小说写作，是内在、隐秘而重要的维度。按照刘小枫的研究，听故事和讲故事都是伦理的事情，这种伦理诉求虽然也能激发一个人的道德反省，但总的来说，它的道德实践是不明晰的，它的道德指向是模糊区域。因此，叙事是一种生存伦理，而叙事伦理学则是更高的、切合个体人身的伦理学。[①]

对叙事伦理的召唤，甚至可以看作是一场新的叙事革命。过去，一说到叙事，指向的总是形式、语言和结构等要素，而很少在语言伦理的层面上来审视叙事可能有的空间。我们当然不应忘记，形式意义上的叙事革命，对于当代小说获得现代艺术品格有着重要的意义——这种革命大约发生在二十世纪八十年代中期，以先锋小说为代表的文学潮流，为中国小说的发展划定了新的起点和边界；在此之前，中国小说的叙事是现实性的，多为表达社会、历史、现实自身的变动和前进方式，虽为虚构，其实仍是现实的投影和映像。先锋小说使作家的叙事在语言的维度上获得了独立的意义——形式和语言不再是表现现实和价值的方法，而成了叙事的目的。叙事代替现实，成了写作的主体。也就是说，叙事在过去的写作史上，只是为了表达现实、反思历史和承载意义，现在，叙事本身获得了独立的意义，甚至是唯一的意义；写作不重在叙述一个故事，而重在如何叙述一个故事。

叙事建构的是一种虚拟的真实，想象的真实；叙事中的人物，也是一种“想象的人物”（米兰 · 昆德拉语）——它看起来是假的，却呈现出另一种真；相反，用昆德拉的说法，原先那种借由写实、模仿写成的所谓现实主义小说，才是实实在在的“假小说”——在这里，昆德拉似

① 刘小枫：《沉重的肉身 · 引子》，上海人民出版社，1999年版，第5—6页。

乎重申了现代叙事中想象和虚构的地位，并强调叙事具有自为建构的特征。叙事的自在性，发展到极端的时候，便只见语言的自我指涉、自我繁殖，故事线条和事实细节都从语言的地图上消失，语言成了叙事的主角，语言的景象成了叙事全部的真实。类似的叙事实践，熟悉先锋小说基本面貌的读者都并不陌生。它使文学获得了某种本体性的意义，并使小说在表达现代生活和现代精神上，有了新的进入方式。

叙事方式和叙事话语,随之也就成了当代文学批评的主要考察对象。有一段时间，但凡新作家，若不以叙事革命者现身，就很难跟上文学革命的潮流，也难获得必要的关注。这是二十世纪八十年代中期至九十年代初期当代文学的基本状况。但这种状况很快就发生了改变。大约是一九九三年以后，小说又一次恢复了和现实、故事、人物之间的亲密关系，叙事从语言游戏中醒来，试图重新领会事实层面上的存在秘密。当代生活形象开始成为小说主要的关注对象。但这种对现实的回归，不再是对现实的简单复制，而是经由叙事的重新建构，创造出了一种新的现实——虚拟的、心灵的现实，它和叙事革命中纯粹的语言现实相对。

但是，如同当年叙事革命中的激进主义，产生了一大批以语言游戏为旨归的小说一样，如今，叙事再一次亲近现实和心灵，也出现了众多滥情的身体故事和闺房秘史；叙事革命走向语言游戏需要现实观照来提醒，如今现实关怀走向了过度的肉体化和私密化，则需要伦理关怀来修正——当代小说的复杂性，由此可见一斑。

叙事伦理问题，在女性作家那里，更多的是体现为一种对经验的处理，所谓的女性视角，其实就是强调一种经验的视角。所以，女性作家的崛起，加快了文学的经验化进程，使文学在领悟自身的身体和心灵秘密上，往前推进了一步。一般地说，女性写作，都是身体细节丰富的写作。但是，经验并不能完全拯救文学，经验只有在语言的创造中形成伦理观照，它才能获得艺术品格，脱离庸常。我甚至认为，写作最终创造

的并不是经验，而是语言。语言在写作中个性化、伦理化，并不是鼓励走向一种语言理性，而是"想搞清楚一个人的生命感觉曾经怎样和可能怎样"，也就是说，语言要身体化。只有获得生命和身体形状的语言，才是最好的文学语言。

一个女性作家，如果放纵自己在性别上的写作偏好，那就很容易淹没在经验的泥淖里，因为过度的经验化，必然会冲淡写作中的伦理感觉；经验一旦变成终极，写作就会变成表象化的写作，无法企及生存的核心地带。很多女性作家的写作障碍，大致就在于此。因此，当代中国最好的女性作家，往往都不是对女性的写作身份有强烈认同的那种，相反，她们更愿意体会性别中的共性成分，体会一种普遍的人类关怀。像王安忆、铁凝、迟子建等人，大约都属于这类作家。铁凝在谈到长篇小说《玫瑰门》的写作时就说：

> 我本人在面对女性题材时，一直力求摆脱纯粹女性的目光。我渴望获得一种双向视角或者叫作"第三性"视角，这样的视角有助于我更准确地把握女性真实的生存境况。在中国，并非大多数女性都有解放自己的明确概念，真正奴役和压抑女性心灵的往往也不是男性，恰是女性自身。当你落笔女性，只有跳出性别赋予的天然的自赏心态，女性的本相和光彩才会更加可靠。进而你也才有可能对人性、人的欲望和人的本质展开深层的挖掘。[1]

这样的表述中，可见铁凝坚持的写作不仅是经验性的，她是自觉使自己的叙事走向一种生存伦理的。

并非每一个女性作家都有这种自觉。伦理感觉好像天生就喜欢亲近

---

① 铁凝：《玫瑰门 · 写在卷首》，《铁凝文集》（第四卷），江苏文艺出版社，1996 年版，第 1—2 页。

男性，女性则注重情感的个人建构。正因为如此，“身体写作”的标签才会直接贴在了女性写作的身上。许多的女性主义者甚至喜欢说，男人用理性想问题，女人用身体想问题。以致在相当长的时间里，讨论女性作家都逃避不了“用身体想问题”的命题，仿佛除了女性主义，此外就别无解释的路径了。我对女性主义理论甚为欣赏，但我并不认为它在阐释所有的女性作家时都是有效的，因为除了性别特征，文学可能还存在着更为重要的问题——许多的时候，人类的个人性只有与人类的普遍性相连时，它的矛盾、局限和意义才能被真正地凸显出来。即便支持女性主义写作的“身体”一说，其实也不是什么新鲜的创见，早在约一百年前，尼采就曾在《权力意志》一书中声称：“要以身体为准绳。……因为身体乃是比陈旧的‘灵魂’更令人惊异的思想。”[①] 当我们推崇女性作家笔下的身体性时，是否想过，男性的写作也同样需要身体的参与，而反对凌空蹈虚？——要求男性进行身体写作，同样是可能的，因为男性也有身体。可见，如果没有语言上的建构，身体也不过是一个放纵经验的借口，或者是类似行为艺术式的标签。写作中的身体伦理，必须最终建构成语言伦理才有价值。

其实，伟大的写作往往都有超越性别的精神趋向，它渴望的是人类性的认同。而真正的女性主义，是并不需要写作者刻意地去标榜的。我的一个年轻的写作朋友说：我生于一九七三，当然是七十年代人；我是女性，当然是女性写作；我不是类人猿，当然就是新人类。——把常识当作文学的新发现，这已经成为批评界经常犯的毛病之一。我无意在此纠正什么，我只是想说，当我准备阐释铁凝的小说时，请给我不谈女性主义的自由。

我当然知道，铁凝也经常被人归到女性主义的阵营里来论述，她的

---

① 〔德〕尼采：《权力意志》，张念东、凌素心译，商务印书馆，1991 年版，第 152 页。

《玫瑰门》《麦秸垛》《棉花垛》《大浴女》等作品，已经被人阐释成了女性主义的重要范本，但我依然认为，铁凝写作中的性别特征其实并不显著，如她自己所说，她的写作还有意回避了单一的性别视角，“一直力求摆脱纯粹女性的目光”，而更多的是在描绘人类的某种普遍性——普遍的善，普遍的心灵困难，普遍的犹疑，以及人性里普遍的脆弱。我有意说到人类性和普遍性，并不等于宣告铁凝的小说就一定是在解决宏大的命题，也不等于她笔下的人物都向往“生活在别处”，而听不进任何尘世的消息；恰恰相反的是，铁凝的小说有着非常实在的生活面貌，在她所出示的事实框架里，我们可以轻易地辨别出它的气息来自北方的乡村还是城镇，她所安排的人物活动，白天和晚上泾渭分明。可就是这样一批老实的小说，却长期吸引着大量读者，分享着批评界的众多话题，它的秘密到底是在哪里？是因为那些动人的故事，还是因为她持守着容易与读者达成和解的现实主义叙事？

我或许无力回答这样的问题。但我想，从铁凝的写作中可以看出，她应该是并不害怕自己被称为现实主义者的——这在她所经历的那个崇尚现代与时髦的写作岁月里，未尝不是一种勇气。其实，真正重要的不是现实问题，而是作家如何处理现实的问题。叙事的意义就在这里凸现出来了。叙事既是经验的，也是伦理的，被叙事所处理的现实，应该具有经验与伦理的双重品格，这才是小说中最高的现实。我感觉，铁凝的小说是很注重经营这种双重性的。现实是经验的基础，伦理是现实之上的人性关怀，这二者的结合，保证了铁凝小说中的现实没有成为一种现实事象学，而是成了更具生存意味的现实处境学。后者使现实获得了存在的伦理品格。从终极意义上说，现实主义是每一个人存在的基本处境，也是每一个作家写作的基本视角，正如先锋作家罗伯—格里耶所说：“所有的作家都希望成为现实主义者，从来没有一个作家自诩为抽象主义者、幻术师、虚幻主义者、幻想迷、臆造者……”大家都认为自己是在表达

现实。在古典派看来，现实是古典的；在浪漫主义者看来，现实是浪漫的；在加缪看来，现实是荒诞的；在凡·高看来，现实是模糊的；在毕加索看来，现实是割裂的。如果我们抛弃有关现实主义的一切陈规陋俗，就会发现，现实的图景一直都在变动，但它们在作家那里依然是真实的。真实的就是现实的。

这表明，现实主义的边界正在扩展，我们需要用新的眼光来理解现实主义之于作家的重要意义。法国著名的文艺批评家罗杰·加洛蒂在他的名著《论无边的现实主义》一书中说：

从斯丹达尔和巴尔扎克、库尔贝和列宾、托尔斯泰和马丁·杜·加尔、高尔基和马雅可夫斯基的作品里，可以得出一种伟大的现实主义的标准。但是如果卡夫卡、圣琼·佩斯或者毕加索的作品不符合这些标准，我们怎么办呢？应该把他们排斥于现实主义亦即艺术之外吗？还是相反，应该开放和扩大现实主义的定义，根据这些当代特有的作品，赋予现实主义以新的尺度，从而使我们能够把一切新的贡献同过去的遗产融为一体？[1]

对此，罗杰·加洛蒂的回答是：“我们毫不犹豫地走第二条道路。”这确实是一个新的思路，它能使我们更有效地面对业已变化的存在本身，面对写作中可能出现的新的趋向，而非像一些保守人士那样，随意地指责谁远离了现实。试想，卡夫卡最初所描绘的世界图像不也是被人看成是一种病态想象的产物吗？可现在，他的作品所呈现的，已经变成类似于历史现实了。这就是现实主义的胜利。“如果我们把现实主义看作是作家精神在场的根本处境的话，你就会发现，它决不像过去那样仅仅是

---

① 〔法〕罗杰·加洛蒂：《论无边的现实主义·代后记》，吴岳添译，百花文艺出版社，1998 年版。

模仿现实的形象，而是为了写出现实更多的可能性；它也决不是简单地复制世界的外在面貌，而是有力地参与到对一个精神世界的建筑之中，并发现它的内在秘密。”[①] 用罗杰 · 加洛蒂的话说，写作是创造一种新的现实，一部真正的作品不是别的，而是“人在世界上存在的形式的表现”。[②]

这里说的，当然是一种变化和前进了的现实主义，而不是那种简单模仿现实、缺乏想象的死去的现实主义；是处境学意义上的现实主义，而非事象学层面上的现实主义。

我不厌其烦地说这些，是想将铁凝的小说作为如何建构叙事伦理的话语个案来加以分析。经验意义上的现实主义面貌，是很多作家的小说所共同具有的，但如何在这种现实关怀中，建构起自己的叙事伦理，实现经验和伦理、事实与存在、身体与精神的统一，却不是每一个作家都有这种意识的。我特别注意到，铁凝的小说都蕴含着强烈的此在关怀，而此在，正是叙事伦理最终的旨归之地。

2. 生命的信心

铁凝或许并没有清晰的叙事伦理意识，但她的话语实践却暗合了这一伦理诉求。很多作家的小说都有伦理的向度，但那种伦理向度可能是一种理性伦理，并非小说所需要的叙事伦理。理性伦理追求人生和存在的结论，叙事伦理则呈现人生的状态，存在的悖论；结论是清晰的，悖论则常常是模糊的。所以，叙事伦理学，也可理解为是模糊伦理学，它

---

① 谢有顺：《现实主义是作家的根本处境——〈2001 中国最佳中短篇小说选〉序》，载《当代作家评论》2002 年第 2 期。

② 〔法〕罗杰 · 加洛蒂：《论无边的现实主义》，吴岳添译，百花文艺出版社，1998 年版，第 263 页。

拒绝进入明确的道德世界——尽管叙事伦理学也有自己的处理道德问题的方式，但它总归是反对把道德问题说得一清二楚的。

上帝这位最高的道德法官退位后，人生就成了一个充满不可解决的道德悖论的过程。在此之前，人生过程在道德上是井然有序的，像阳光普照的大地，万事万物的样子一清二楚，所以，人们不需要小说，有上帝给出的宗法性道德法则就可以了。如今，善恶分明的道德原则不存在了，这些原则的制定者走了，生活世界中没有了可以让人分辨事物的阳光，只有潮湿的、灰蒙蒙的雾霭。在灰蒙蒙的道德雾霭中，人们才需要小说。[①]

这或许就是叙事伦理学诞生的缘由。铁凝笔下的叙事伦理的建构，虽也指向价值区域，但指向的也只是价值的模糊区域，这个模糊区域，滋生的是生命的喟叹和困惑，与道德决断无关。对此，铁凝自己似乎一直有着清晰的认识。她在一次接受记者采访时说：

人之所以为人，就是因为人有精神层面更高的渴求，文学是守护人类精神家园的。当然文学不可能对生活提供简单答案，好的作品都是多意的，开放性的，存在一种“建设性模糊”，你可以这么想，也可以那么想，但最终有一种心灵的指引。作家对人类生存状态的展示和人类精神命脉走向的展望，都蕴涵在作品中，需要读者自己去感悟。可以说，文学要有捍卫人类精神健康和心灵高贵的勇气和能力。[②]

“建设性模糊”，这正是叙事伦理的核心所在。以我的理解，“建

---

① 刘小枫：《沉重的肉身》，上海人民出版社，1999 年版，第 146 页。
② 《铁凝：贯穿始终的是对生活的爱》，黄蓥采访，载《燕赵晚报》2002 年 12 月 26 日。

设性模糊”就是悖论叙事，就是呈现状态，就是以一种超然的态度面对现实和人性的起伏变化。比如铁凝的《玫瑰门》，大背景是荒谬而残酷的“文化大革命”，但经由铁凝的处理，我们的阅读并没有停留在对“文化大革命”的价值决断上，小说真正的目的是写以司猗纹为主的三代女人的命运和沧桑。那面对“文化大革命”，一个作家又该如何出示自己的价值立场？我想，这就是写作中的叙事伦理所要解决的问题。历史研究者在材料和事实的基础上，很容易对此做出价值判断，但这样的判断于文学而言，并无多大的意义，因为文学不是诉诸社会价值的，而是发现各个领域里生命的感觉和存在的澄明。对错、善恶不是文学考虑的首要问题，文学不解答应该如何，而是呈现曾经如何、现在如何。大约是意识到了这一点，在关于“文化大革命”这个题材的处理上，铁凝没有回避，也没有援用现成的结论性语气来书写，而是想起了波兰一部名叫《麻疯女》的电影中的两句话：“从前的一切我可以不再提起，但我却永远不会忘记。”①

——这就是“建设性模糊”，这种模糊，使铁凝的叙事走向了更为广阔的人性领域，从而写出了《玫瑰门》这部“中国那个特殊时期的妇女生活史”。假如铁凝在这部小说中专注于时代对一个人的改造，最终她会发现，在那个时代，个人的面貌往往是千人一面的，毫无个性可言；那个时代只有群众，没有个人。文学如果只是去书写时代中的群众，伴随而生的必然是集体叙事，接通的也肯定是公共结论的血管，就没有“模糊性”一说了；但我认为，文学是个体叙事，叙事伦理也应该是个体伦理，它呈现的应该是“模糊”时代中清晰的个人——对于我们这个长期被历史总体性支配的民族来说，如何把个人从“群众”中拯救出来，使之获得个体的意义，这是文学的基本使命之一。

---

① 铁凝：《玫瑰门 · 写在卷首》，《铁凝文集》（第四卷），江苏文艺出版社，1996年版，第2页。

《玫瑰门》的叙事，主要落笔在司猗纹及其外孙女苏眉这一老一少两位女性身上。司猗纹渴望的是认同——早年渴望获得传统家庭的认同，后来渴望获得政治社会和革命群众的认同。为了这种认同的实现，司猗纹付出了巨大的代价，也使尽各种手段，包括身边的亲人，都成了她讨好时代的道具之一。但由于她身上有着过于坚硬的个人特征，她再怎么妥协和委屈自己，终究和时代格格不入。一个渴望消失于群众中的女性，在时代和群众眼中，其实并没有消弭自己身上的个人特征；与之相反的是，苏眉从一开始就厌倦群众生活，也不愿意生活在外婆（司猗纹）的阴影之下，但她渴望坚持的个人性却总是被司猗纹所摧毁，就像她站在镜子前，发现自己不过是年轻时的司猗纹的复制——和司猗纹对时代的认同感所不同的是，苏眉从一开始就是反抗者，但她的反抗像司猗纹的认同一样，频频遭遇挫折，最终，这两个女性的命运还是宿命般地相遇了。司猗纹，一个敢于背叛父亲和丈夫的革命者，当另一场革命（“文化大革命”）来到的时候，却成了妥协者和投机者，成了在时代中以谋略获利的人；苏眉，一个渴望自由成长的女孩，却发现自己的每一步成长历程，几乎都踩在外婆为自己设计的图纸上。血缘、命运的力量随时随地在影响着她，生命的延续似乎总在公共的轨道上进行，苏眉觉得无奈、恐惧，她想逃跑，但外婆司猗纹总是能准确地出现在她的面前，提醒她与她之间有着无法摆脱的深刻渊源。最终，苏眉的恐惧转化成了对生命本身的恐惧——她后来会有中断生命、厌倦生育的冲动，其实正是这种恐惧所致。

铁凝的《玫瑰门》，借由个人与时代、个人与个人之间的隐秘斗争，深刻地写出了三代女性在一个荒谬年代里的命运脉络。由于个人与时代总是处于错位之中，所以《玫瑰门》显露出了复杂的面貌——这是铁凝之前的小说所未曾有过的。《玫瑰门》之前，铁凝的小说以清新、质朴、善良的风格著称，到《玫瑰门》，竟然出现了铁条插进姑爸的下体、生

吃大黄猫等残酷的场景，还有姨婆身上触目惊心的疤痕……这些残酷话语的出现，一些人为此不解，一些人则为铁凝丢失了早年的清新而惋惜，但铁凝却认为，自己的变化中一直有一个“不变的核心”：

> 我创作前后有着贯穿不变的核心——那就是我作为一个作者，对人类对生活永远的善意、爱和体贴。所以我说，作家的变与不变是相对的，既要有勇气打倒自己，也要有勇气固执地捍卫一些东西。[①]

这个“不变的核心”，在铁凝后来的写作中得到了证实。比如《安德烈的晚上》《省长日记》《永远有多远》等篇章，的确又生动地体现了她“对人类对生活永远的善意、爱和体贴”，因此，在铁凝的写作中，一直贯彻着她对生命的信心。这也是铁凝小说的叙事伦理中最为突出的特点之一。

对生命的信心，可以说是二十世纪以来现代主义文学残存的希望之一。观察二十世纪的文学，到处是绝望、晦暗的精神图景，在这个图景里浮现出来的，往往是写作者那痛苦而扭曲的面影。这种绝望主义的写作，在二十世纪八十年代的中国文学革命中，得到了热烈的响应。卡夫卡作为绝望的源头，如同一场精神性的疾病，感染了很多中国作家，一时间，生命被作家们描述成了一种荒凉、阴暗、恐怖的存在。阅读残雪、余华、苏童等人在那一时期的作品，你便会发现，生命没有希望，活着仅仅是为了给绝望做证。这场绝望的风暴，无疑深化了中国作家对存在的理解，但希望在哪里，却没有人能做出回答。或许，整个二十世纪的世界文学，充斥的多是绝望的叹息，希望的声音总是那么地微弱，那么地细小，一不小心，就有熄灭的可能。

---

① 《铁凝：贯穿始终的是对生活的爱》，黄蓥采访，载《燕赵晚报》2002 年 12 月 26 日。

铁凝本来也可以加入这场绝望的大合唱，书写二十世纪以来人类共有的生命悲剧，但她终归对未来存着希望，对人性存着善意的理解，所以，她并没有走向绝望的深渊，而是不忘在生活的磨碾中倾听生命中可能残存的微弱的希望之音。就像《玫瑰门》的结尾，那个硕大的女婴，终于“靠了她对母亲的毁坏”，来到人世，她也许就是微弱希望的象征吧？来之不易的希望，是经历种种苦难之后积攒下来的欢乐生活的痕迹，庄严而坚韧，它构成了铁凝小说叙事中的信心——它稀薄，却真实地存在，就像生活本身，希望总是残存在它的隙缝之中。

3．善与希望

在铁凝所出示的叙事伦理中，除了对生命的信心，还有一点也是非常突出的，那就是她对人性善这一品质的守护。当代作家的小说叙事，多半倾向于展示存在的荒凉景象，或者表达人性的限度，他们的写作伦理指向，是以暴露或批判为主的，只有很少的作家，能够在暴露和批判之余，通过叙事呵护一些脆弱而温暖的事物，作为其作品的亮色所在。铁凝算得上是这少数作家中的一个。她在小说中成功地塑造和呵护了一大批坚韧而善良的心灵，这在当代作家（尤其是女性作家）中是不多见的。而且，铁凝不仅在小说中描绘了人类中还残存的根本的善，更重要的是，她还将这种善在现实中证实为是可能的，它不是一种幻想，也不是对人类的有意美化——我认为，这种善，为二十世纪以来衰败的人类提供了新的人性参照，为文学在现代主义的阴影和噩梦下赢得了一个喘息的机会。

这决非我的夸大其词。很多人都知道，从二十世纪（甚至更早的时候）开始，人类的善好像就从作家笔下悄悄地退场了，恶——不是法律意义上所理解的恶，而是哲学意义上所理解的阴冷、无力、黑暗的绝

望状态——反而成了作家们关注的基本的日常现实。甚至可以说，恶是二十世纪文学最重要的精神母题。而与恶的母题相伴而生的，是罪、阴冷、恐惧、变异、绝望、死亡……是它们，最终勾销了人类存在的价值和希望。我们可以举出一大批作家的名字，如陀思妥耶夫斯基、卡夫卡、加缪、鲁迅，还有当代的余华、残雪等，这些人，都通过对恶的洞察和书写，深邃地让我们看到了人性的绝望限度，并让我们领会到了文字所传达出来的透骨寒冷。

恶和绝望最重要的书写者卡夫卡曾经哀叹："我虽然可以活下去，但我无法生存。"这是一句经典的叹息。它把"活着"和"生存"区分开来，是为了找到探查人类存在的新的道路。——"活着"指向的是庸常的过日子哲学，它的背后可能蕴含着苟且；但"生存"所要追索的却是价值的确认，存在的承担，以及对幸福的向往。"生存"是自觉的、产生意义的"活着"。但卡夫卡、陀思妥耶夫斯基、鲁迅等人，几乎都不约而同地看到了横亘在生存途中的致命障碍——恶。刘小枫在《拯救与逍遥》一书中，对恶如何成为生存的基本事实有着精彩的论述。他说：

恶是人生在世的基本问题。除非像道家、佛家那样让生命退出历史时间，生命不可能不沾恶。任何一种严肃的思想、一种真正的哲学，都不可能不认真对待恶。……无处不在的恶勾销了人反抗恶的能力，迫使人要么对恶袖手旁观，要么成为恶的造作的参与者或受害者。随之，人被迫漂流于无意义的生与死之间，没有任何现世力量可以接济人进入纯净的世界……在日常的恶中生存就是崩溃。[1]

卡夫卡、鲁迅和早期的余华等人的写作，都证实了刘小枫所说的，

① 刘小枫：《拯救与逍遥》（修订本），上海三联书店，2001年版，第336页、343页。

正是二十世纪的作家所共同面对的精神困境。尤其是卡夫卡，他的一生都在试图寻找一种力量来对抗恶，但他最后也不得不承认，找不到这种力量正是人的不幸的本质。卡夫卡还把这样的不幸称之为“普遍的不幸”。面对恶这种巨大的势力，人的无力性昭然若揭，人根本没有力量把恶赶出这个世界，因为人本身就是世界的恶的根源。卡夫卡的绝望正源于此。

我一直认为，卡夫卡是现代主义文学运动中至今也无法逾越的精神限度；或者说，整个二十世纪，东西方的文学重述的都不过是卡夫卡式的主题。卡夫卡会成为二十世纪的经典，实在是现代人的生存经验在他身上找到了最为准确的响应的缘故。在他的身后，恶、腐朽、黑暗性、绝望感，成了文学的主流，神圣、高尚、信心和美均被放逐。可以说，二十世纪的文学是作家们集体讲述绝望故事的文学，在他们所留下的那些浩瀚的作品中，你几乎读不到任何希望，因为人性中的善——希望和信心唯一的生产器官——彻底地隐匿了。

能不能找到一条路，把卡夫卡及其追随者所摧毁的人的信心和希望重新找回来，把已经溃败的人的形象重新建立起来？多年来，我的内心一直有这样一个隐秘的愿望。但我知道，如果没有找到强有力的依据，没有获得克服绝望的力量之前，作家所出示的任何希望处方都是无效的，也是不真实的。在这期间，我也确实读到过一些快乐、积极、表达希望的作品，但它们无视了整个二十世纪卡夫卡等人所留下的盛大的绝望遗产，其虚假性便显得不证自明。在我看来，他们的快乐和希望，如果没有付出受难和绝望的代价，就不过是一些廉价的自我安慰品而已。

铁凝显然不愿使自己的作品成为这样的自我安慰品，可她又不愿像卡夫卡等人那样无奈地讲述绝望故事（潜在地说，她实际上是想从卡夫卡的精神背景里突围出来），那么，她就要找到一种方式，来证明她远离了二十世纪的文学噩梦，并证明她所出示的希望是真实的。起初，我也怀疑铁凝在小说中所写的人类残存的那种根本的善，会不会也是一种

无视二十世纪那笔绝望的遗产而表现出来的假性乐观。但当我读完铁凝这些年有代表性的小说时，我确定地知道，那个我们久违了的善，那个被恶和绝望彻底放逐了的善，那个唯一能缓解内心寒冷的善，在铁凝的笔下，是被坚定地呈现了出来。

或许正是出于对善的发现，铁凝的小说很少直接写到死，尤其是非正常的死——这也可以理解为铁凝是一个对人的看法并不灰心和绝望的作家，尽管她也有忧伤和失望的时候，但她没有绝望，没有被二十世纪文学中恶的狂潮席卷进去。它即便写到死，更多的也只是用一种转述的方式来处理，如，某某人的妻子车祸死了，或者多少年前我看见了谁谁谁的死，等等。铁凝一般不让自己的主人公亲历死亡，也不把他们往死路上逼，生活再难，也总让他们存着活路和希望。

比起那些喜欢写凄惨的死的作家,铁凝似乎更喜欢写一种坚韧的生。

坚韧的生其实就是表明生活还有希望。而人类中还残存的根本的善，正是这种希望之所在。我作了粗略的统计，发现铁凝的中短篇小说，大多是以善良的好人（请注意：但不是完人）作为她的主人公的。白大省仁义、友善、吃亏让人，即便使点小计谋，也显得笨拙心虚（《永远有多远》）；安德烈和姚秀芬作为同事，在同一个工厂互相关爱、体贴和闲聊了二十多年,直到要分手了,他们才大着胆子想做一次告别演出——幽会，可急忙之下就是找不到那个借来的房间，无功而返之后，生活又迅速回到了原来的模样（《安德烈的晚上》）；老同学项珠珠当上了市长，老于却鼓不起勇气向她反映自己的家庭困难，回来后，还坚信“日子会好起来的”（《树下》）；因为家里穷，孟北京午饭时没吃过菜，为了避免工友难堪的追问，他只好声称自己根本就不爱吃菜。他长期忍受着没有菜吃的苦难，到头来反而被人看作是不诚实。后来，他试图用家里藏有一本省长做红卫兵时的日记这个事实来挽回自己的诚信，可那本好不容易才找到的日记却偏偏没了省长当年的签名扉页（《省长日记》）；

乡下女孩山杏到城里照相馆照相，领到的却是另一个女子的照片，可她不但没有生气，反而对这张陌生人的照片倍加欣赏，并告诉别人那是她嫂子（《意外》）；因凑不齐乡里的税款，村长和会计急得“砸骨头”（打架），可鼻青脸肿之后，他们还得拿出自己娶亲盖房的积蓄作为税款垫上，这一举动，感动了那些拒交税款的村民（《砸骨头》）；被新婚夫妇冷落了的人，还自己买喜糖送给自己，以维护新婚者的形象（《喜糖》）；农村妇女嫦娥，凭自己的质朴能干取得了城里人的信任，和作家佟先生离婚后，她与锅炉工老孔过起了新生活——种花和卖花。但每逢星期一，她都不忘给曾经的邻居们的办公室送一枝鲜花，连佟先生家保险门的把手上，也会插上一枝玫瑰（《寂寞嫦娥》）；尽职尽责的县政府公务员小郑，被人阴谋“捉奸”之后，依然敬业，而悄悄地把苦水往自己肚子里咽（《小郑在大楼里》）；脸上永远漾着笑容的李曼金，一心要把来她家做客的表姐一家三口接待得滴水不漏，善始善终，可表姐一家实在太难伺候了，他们总是牢骚满腹，肆无忌惮地向她提出各种各样的要求，而完全不顾她的感受，她赔着笑脸忍受了七天，直到分手前二十分钟，她终于忍不住地对他们说：我讨厌你们！说完之后，她又觉得表姐一家有点无辜（《有客来兮》）……即便是《对面》中的“我”（他长期偷窥一个女人的生活，并在这个女人与情人做爱时，故意拉亮灯、放音乐，突然暴露出自己的偷窥身份，导致这个女人心脏病猝发死亡）和《午后悬崖》中的韩桂心（她似真似假地声称，自己五岁的时候将一个中班男生从滑梯上推了下去，致其死亡，她现在决定将这个故事讲述给“我”听，既是忏悔，也是还历史以真相），他们也算不上是什么坏人，这从他们事后的反省就可看出来，他们心中依然残存着善的痕迹，或者说，生活教会了他们应该拒绝什么……

——这就是铁凝小说的叙事伦理，她为我们提供了很多有意义的话题，但我特别看重她对人类生活中残存的善的发现，并把这种发现视为

当代文学一个重要的精神事件。因为在此之前，我不知还有哪一个有现代意识（即他的写作在叙事和精神上都没有忽略二十世纪现代主义文学运动的背景）的作家能如此执着地去发现人性的善，积攒生活的希望，并以此来对抗日常生活中日益增长的丑陋和不安。铁凝选择善作为自己的叙事伦理的指向之一，她实际上是把自己的写作推向了一个从未有过的难度——我想，铁凝不会不知道，人类在二十世纪遭受了一系列的耻辱和幻灭之后，人的神话早已破产。特别是人类经历了哥白尼、马克思、达尔文、弗洛伊德等人的解释后，似乎在文学、哲学、生物学、精神分析学、经济学、物理学等方面都遭遇到了根本性的瓦解，尤其是在卡夫卡身上，人已经被消解成了零。人已经死了，为什么还活着？这个困扰着许多哲人、作家的悖论，像铁凝这样的作家同样需要作出认真的回答。

也就是说，在这个问题获得有效的答案之前，我们难免会问：铁凝在小说中所出示的善可信吗？真实吗？它在现实中的存在真的能那么坚韧吗？它会不会被更为庞大的恶所吞灭？——面对这样一些问题，或许铁凝自己也不能做出完全肯定的回答，所以，善只是作为她写作中一种潜在的叙事伦理，具体应用在那些个体身上时，铁凝也开始显露出犹疑和矛盾的心态。以《永远有多远》为例，白大省这个人，可能是我们的经验里所能找到的最为善良的人，用小说中九号院赵奶奶的话说，这孩子仁义着呐。看得出，铁凝在骨子里是非常喜欢这个人的，她曾经在这篇小说的“创作谈”中说：“唯有她不变，才能使人类更像人类，生活更像生活，城市的肌理更加清明，城市的情态更加平安。”[①] 但铁凝在白大省这个人身上建立善良品质的同时，却并没有使善良成为善良者的通行证，反而让白大省因这份善良遭遇了更多的生活负累和情感挫折，她“永远空怀着一腔过时的热情，迷恋她喜欢的男性，却总是失恋”，

---

① 铁凝：《永远的恐惧和期待》，载《小说月报》1999 年第 2 期。

“事情一开始她给自己制定的就是低标准，一个忘我的、为他人付出的、让人有点心酸的低标准。她仿佛早就有一种预感，这世上的男人对她的爱意永远也赶不上她对他们的痴情。”但她的仁义、好心和善良，在前后几个恋人身上都付诸东流了，最后跪到她面前的只是一个当年利用和抛弃了她，现在离婚了抱着一个孩子回来的郭宏。她原本想拒绝他，因为她不想再成为别人想要的那种“好人”，可郭宏遗落在她沙发缝里的一小块小孩用的散发着馊奶味儿的脏手绢就彻底摧毁了白大省的防线，她觉得郭宏太可怜了，她不能这样对待郭宏……白大省终于还是和郭宏结婚了——善良并没有找到它该有的美好归宿，时代用温和的方式嘲笑了它的不合时宜。这正是铁凝的叙事伦理中的犹疑之处。

4. 反抗绝望

铁凝想说的是，善存在着，但善已经不是这个时代有效的通行证了，它面临着过时和被嘲笑的命运，因此，善在人类生活中的存在，是艰难的、稀少的、尴尬的。白大省这个人，把善在我们时代存在的最大可能性展现出来了，但她同时也把善变成了我们时代的“古董”。这是多么令人心酸的事实！从这个意义上说，铁凝既是当代生活中善的存在的发现者，也堪称是善的神话的终结者，《永远有多远》就是这方面的巅峰之作。还有《安德烈的晚上》《省长日记》——这是铁凝最好的几个短篇之一，善良的主人公到最后都面临着无言的尴尬：安德烈本想大胆地越轨一次，可突发的记忆短路（他怎么也找不到朋友借给他的那套房子的门了）使他错过了难得的机会，他觉得自己的名字和那些苏式旧楼有着一种相似的背时，所以“他和它们格外容易互相愚弄”；而《省长日记》中那个因为无奈地宣称自己不喜欢吃菜，结果就得长久地忍受不吃菜的苦难的孟北京，不管他怎么努力，似乎也无法再回到同事们对他的信任轨道中

来了，生活到底在哪里出了问题？“他开始把事情一点一滴地从后往前捯起，他想弄清他这几十年的生活。他一遍遍地捯着，每次捯到他当众宣布他不爱吃菜的时候他的思维就停了。他隐约觉得他的生活如此别扭，如此不听他的吩咐这么趔趔趄趄地一路跌撞下来，就是从必须不吃菜开始的，可是他错在哪儿呢他招谁惹谁了？但是谁又招他惹他了？他的思维乱了，脑袋嗡嗡作响，他觉得他没有力量把这一切想清楚。”

——细心的读者或许已经读出了这些小说中所透露出来的善意的滑稽成分。但这决不是铁凝的主观意愿（她的文字，没有任何要嘲笑主人公的意思），而是已经变化了的生活本身把古老的善良品质逼得不合时宜、破绽百出了。铁凝清醒地看到这一点，她没有坚持一定要让善走向胜利，走向幸福，而是现实地承认了它的尴尬、它的困难、它的过时和滑稽，这既是铁凝的矛盾之处，也是铁凝的深刻之处。

我甚至愿意大胆地猜测，铁凝的叙事伦理在处理善所面临的困难局面的时候，其实是回应了卡夫卡的那句著名论断的——

善在某种意义上是绝望的表现。[1]

这是一个悖论，可它却真实地交织在铁凝笔下的一些人物身上。当安德烈哀叹那些旧楼和自己“相互愚弄”时，当孟北京“每次捯到他当众宣布他不爱吃菜的时候他的思维就停了”时，当白大省说她不知道永远有多远，不过她可能是永远也变不成她一生都想变的那种人了，“原来那也是不容易的，似乎比和郭宏结婚更难”时，我真的在他们身上体会到了一种温和的绝望，尤其是当白大省几乎叫喊着说“永远到底有多远”时，那个恒久的善好像在她心中突然变得慌乱了，绝望感就是在这

① 《卡夫卡散文》，叶廷芳、黎奇等译，浙江文艺出版社，2001年版，第5页。

个时候蹿了出来，但它很快就被铁凝制服了，因为这种绝望是温和的、忧伤的，它不是卡夫卡式的撕裂的、黑暗的绝望；或者说，这种绝望之中正孕育着新的希望。

虽说“善在某种意义上是绝望的表现”，但我还是欣赏铁凝所呈现的善，以及那善意的绝望，也喜欢铁凝以善来制服绝望的叙事姿态。或许，正是这种带着轻微的绝望感的善，才能最终对抗那个即将来临的更大、更黑暗的绝望，因为善使人变得有耐心，而耐心正是绝望的天敌。照卡夫卡的理解，这个世界之所以会有恶，会有绝望，都是因为人类“缺乏耐心和漫不经心”：“由于缺乏耐心，他们被逐出天堂；由于漫不经心，他们无法回去。”[①]于是，恶诞生了。而恶的对立面就是善。如果恶的诱惑是一种残酷的生存斗争的话，那么，善就是在这种斗争中的耐心。只要还有耐心，绝望就有希望被制服。

耐心，这是我读铁凝的小说时经常想到的一个词。一次次的上当受骗却丝毫都没有磨损白大省身上的善良和仁义（《永远有多远》）；互相在一起面对面闲聊、体贴了二十多年的两个人，却连手都没拉过（《安德烈的晚上》）；为了遵守自己在众人面前的一次无奈的宣告，一个人居然可以忍受几十年午饭时不吃菜的苦难（《省长日记》）……这些都是何等的耐心呀。这种耐心，也许并没有真正改变“存在的不幸”这一现实，但因为它坚韧的存在，因为从它那里生长出来的善滋养了那些本是脆弱的心灵，才有效地遏制了恶的滋生——这些，在铁凝那里已经形成为一种重要的叙事伦理，它几乎支配着铁凝的一切写作。不仅她的小说贯彻着这种叙事伦理，她的散文，也总能在平凡中让我们见出一种坚韧的精神，让我们看到美好的光辉。在她眼中，生活似乎没有不能克服的阴暗和荒凉——我想，她不是在逃避，而是获得了一种更为超越的淡

---

① 《卡夫卡散文》，叶廷芳、黎奇等译，浙江文艺出版社，2001年版，第1页。

定和自然。所以，读铁凝的任何文字，你都会发现，那里面蕴含的力量一直是温暖而坚定的，即便有偶尔闪现的阴暗和悲观，也很快就会被一种更根本的善所化解。

令我讶异的是，铁凝的作品并没有因为引进了善的维度而变得简单，反而充分写出了人的复杂性，尤其是写出了善在我们这个时代的两难境遇——这点，的确大大地拓宽了当代文学的精神边界。正如悲剧容易传世，喜剧则容易流于肤浅一样，要写出善的力量肯定也要比写出恶和绝望的力量困难得多。铁凝笔下的善，也许不能再以古典小说中那种完整的面貌出现在现代人身上（这是因为善在现代社会本身已经变得越来越匮乏的缘故）了，甚至还不得不混杂着明显的滑稽和轻微的绝望，但因为有了铁凝的努力，我们便多了那么一块小小的寄寓希望的地方——人性中潜藏的根本的善，它可能只是一些碎片，一些小心翼翼收集起来的碎片，但有了它，我们也可以大胆地与当代文学中的恶和绝望争夺地盘了。

铁凝的叙事呵护出了一种新的话语伦理。它看起来传统，实际上是另类，因为少有作家会从善的角度切入当代生活。更重要的是，这种叙事伦理里的善，指向的不是简陋的道德，更不是道德的审判（昆德拉说，“将道德判断延期，这并非小说的不道德，而正是它的道德”），而是指向了一种更为广阔的责任。正如一九九九年铁凝在挪中文学研讨会上所作的题为“无法逃避的好运”的发言中所说：

文学可能并不承担审判人类的义务，也不具备指点江山的威力，它却始终承载理解世界和人类的责任，对人类精神的深层关怀。它的魅力在于我们必须有能力不断重新表达对世界的看法和对生命新的追问，必须有勇气反省内心以获得灵魂的提升。[①]

---

① 铁凝：《铁凝散文》，浙江文艺出版社，2001年版，第267页。

八、恶与苦难的哲学

1. 暴力的内在结构

和铁凝对人类残存的善的发现和守护不同的是，余华是一个对人性的恶有着深刻揭示的作家。在他早期的小说中，充满着对人性深渊景象的书写，他的《现实一种》《世事如烟》《难逃劫数》等作品，令人难以置信地将人类心理深层中那些原始成分裸呈出来，并用他缜密的艺术感觉加以描述、辨析与确认。一切有关情感、价值、信仰的崇高事务，都被余华诉诸形而下的冲动。即使是本应充满温馨情调的亲情和恋曲，也在余华笔下那无休止的杀戮、自戕中不堪一击。那时，余华确实找到了一种独特的观察世界的方式，在他早期的作品中，都是先确立一个寄寓在残忍本性之上的基始结构，由此来展开叙述。

应该说，余华的写作经历了一个复杂的对人的悲剧处境的体验过程。早期的余华，他眼中的人大多是欲望和暴力的俘虏，是酗血者，是人性恶的代言人，是冷漠的看客，是在无常的命运中随波逐流的人。那时的余华，尽管在叙事上表现出了罕见的冷静，但文字间还是洋溢着压抑不

住的寒冷和血腥气息；到《在细雨中呼喊》[①]，因着追忆而有的温情，如同闪光的话语链条不断地在小说中闪烁，余华的叙事风格随之变得舒缓、忧伤而跳跃；到《活着》和《许三观卖血记》[②]，由于善良、高尚、温和、悲悯、宽容等一系列品质，成了这两部小说主要的精神底色，余华所要张扬的生命伦理也就变得老实而含情脉脉起来。探查这种变化是非常有意思的，它的里面，也许蕴含着余华写作上的全部秘密。

为什么余华在早期的时候会那么迷恋残酷和暴力？这决非偶然。一次，余华谈到在潮湿的阴雨绵绵的南方，自己如何将暴力、恐惧、死亡，还有血迹写在一张张像布一样柔软的受潮的稿纸上时，特别提到了他的童年记忆：

> 对于死亡和血，我却是心情平静，这和我童年生活的环境有关，我是在医院里长大的。我经常坐在医院手术室的门口，等待着那位外科医生我的父亲从里面走出来。我的父亲每次出来时，身上总是血迹斑斑，就是口罩和手术帽上也都沾满了鲜血。有时候还会有一位护士跟在我父亲身后，她手提一桶血肉模糊的东西。[③]

这显然不是余华后来迷恋血腥和暴力叙事的全部原因，因为在他的小说里，死亡、暴力和血并不仅仅是一种记忆，而是经由余华的叙述，被指证为这个世界的基本现实，或者说，是这个世界内在的本质。这一指证，对当代文学是意义非凡的。在此之前，中国作家对人的关注，还多是停留在人的社会属性（如“伤痕文学”）、人的文化属性（如“寻

---

① 这部长篇1992年在《收获》杂志首发时，余华用的书名是《呼喊与细雨》，后来他在出版时将书名改为《在细雨中呼喊》，本文沿用余华后来改过的书名。

② 余华在2005年出版的长篇《兄弟》，与他之前的写作风格有明显的断裂，这里暂时不论。

③ 余华：《我能否相信自己》，人民日报出版社，1998年版，第152页。

根文学”）等方面，对人的存在属性的书写，则几乎是一个空洞。这二者究竟有什么区别呢？很显然，前者笔下的人所遇到的困境，可以在社会和文化的层面上找到解决的方案；但存在中的人不同，他的困境似乎是与生俱来的，你只能在存在论上为他寻找答案。因此，余华的出现，决非像他以前的作家那样，满足于对日常生活中那些表面的真实的书写，而是用了极端而残酷的暴力作为其叙述的根本指向，以彻底改写人的欲望、精神、历史和文化的内在结构。余华说："我更关心的是人物的欲望，欲望比性格更能代表一个人的存在价值。"[①] 而一个作家，如果从欲望结构开始对人类的存在旅程的探查，他首先要面对的一定是人类内部那些难以阻遏的暴力景象。"暴力因为其形式充满激情，它的力量源自于人内心的渴望，所以它使我心醉神迷。"[②]

确实，再没有比暴力这个词更能概括某个时期中国人的精神和中国人的现实了。回望中国的历史，无边无际的苦难，以及对权力无休止的渴望，可以说成了数千年来中国人最基本的生活内容。而苦难和权力，恰恰是生产暴力的根源。在一个专断的权力社会，你如果要想远离生活的苦难，那你就必须拥有权力，而权力的夺取必须通过暴力，权力的维持依靠的也是暴力；而一旦暴力进入人们的日常生活，人们的第一反应一定是试图用一种更强大的暴力来征服它，所谓以暴抗暴、以牙还牙，这一直以来都是人类遵循的基本的生存原则。于是，暴力就在这种循环中，获得了生长和蔓延的广阔土壤。

暴力是余华对这个世界之本质的基本指证，它也是贯穿余华小说始终的一个主词。早期如《一九八六年》《现实一种》《河边的错误》《古典爱情》等作品，写的多是一种纯粹的肉体暴力，并用肉体暴力这个寓言作为精神暴力和思想暴力的一个转喻，以完成对一种内在真实的书写。

---

① 余华：《我能否相信自己》，人民日报出版社，1998 年版，第 171 页。
② 余华：《我能否相信自己》，人民日报出版社，1998 年版，第 162 页。

之后如《在细雨中呼喊》《活着》《许三观卖血记》等作品，表面看起来好像没有了暴力和血腥的场面，但它的主题其实依然和暴力有关。这个时候的余华，通过书写命运的残忍、苦难的无以复加，进一步指证的是生活的暴力——一种更潜在、隐蔽、强大，也更难以抗拒的暴力形式。所不同的，不过是人物在面对暴力时不一样的精神反应方式而已。

暴力在余华小说中也分成人世界的暴力和孩童世界的暴力，二者的并置，使暴力在人类生活中获得了完整的形式。成人世界的暴力，呈现的是暴力和权力、欲望、历史阴影相混杂后的复杂面貌；孩童世界的暴力，则是对成人世界之暴力的模仿，它表明暴力在人类中间得以延续和生长。

《现实一种》《一九八六年》和《河边的错误》这几篇小说，是最能说明余华那冷酷的暴力美学的。这里面不仅有最为阴郁、冷酷的血腥场面，更重要的是，余华让我们看到了，人是如何被暴力挟持着往前走，最终又成为暴力的制造者和牺牲者的。以《现实一种》为例，暴力的起源是一个叫皮皮的孩子，他虐待和摔死了自己的堂弟。他只是个孩子，可他已经开始学会使用暴力来获取快乐——堂弟的哭声，“使他感到莫名的喜悦”“异常激动”“他就这样不断地去卡堂弟的喉咙又不断松开，他一次次地享受着那爆破似的哭声”。他最初“对准堂弟的脸打去一个耳光”这个动作，看起来是无意识的，其实是孩子对成人世界的模仿，因为“他看到父亲经常这样揍母亲”。接着，他抱着堂弟到屋外看太阳，似乎是出于本能，当他觉得手上的孩子越来越沉重时，就松开了手，那一刻，他并没有去注意堂弟摔下去后会怎么样，而是“感到轻松自在”。就这样，暴力的漩涡在孩子一次无意识的罪恶行动中形成了。山岗和山峰两兄弟及其妻子，都被不由自主地卷入到暴力的漩涡中。成人世界的暴力一旦展开，可绝不像孩童世界那样是非理性的，它是有计划、有安排、有目标的，它要求每一个人

都用暴力来还击暴力，否则你就无法继续获得做人的尊严。比如，山岗开始时对自己儿子的死有点漠然，但他立刻受到了妻子的谴责："我宁愿你死去，也不愿看你这样活着。"这个世界似乎不能允许任何一个人对暴力坐视不管，他必须反击，可是，除了暴力本身之外，还有什么东西能够制止和惩罚暴力呢？于是，报复性的暴力活动就在山岗和山峰一家展开了，它像一阵暴风，将每一个人都席卷了进来，结果，每个人都具有了双重角色：他既是施暴者，也是受害者。而暴力作为一种力量，一旦在人的内心启动，似乎就无法停下来了，直到把所有人都带进毁灭之中。这也说明，暴力不是一种外在的手段，它潜藏在我们每一个人的心里，一有机会，它就会奔泻而出，甚至最终主宰一个人的意志和精神。因此，陈思和说，《现实一种》残酷而冷漠，"自然主义倾向更为明显"[①]，是很有道理的。

《一九八六年》中那个曾经做过中学历史教师的疯子，实际上就是一个被暴力主宰而最终成为暴力的代言人的。他把各种酷刑实施在自己身上，通过这种残酷的自戕和由此展示的周围的看客心理，余华进一步向我们证实，暴力是如何深入人心的。尤其是疯子本身的暴力幻想，以及余华在暴力叙事上的极度渲染，更是加深了暴力的穿透力。

他嘴里大喊一声："劓！"然后将钢锯放在了鼻子下面，锯齿对准鼻子。那如手臂一样黑乎乎的嘴唇抖动了起来，像是在笑。接着两条手臂有力地摆动了，每摆动一下他都要拼命地喊上一声："劓！"钢锯开始锯进去，鲜血开始渗出来。于是黑乎乎的嘴唇开始红润了。不一会儿钢锯锯在了鼻骨上，发出沙沙的轻微摩擦声。于是他不像刚才那样喊叫，而是微微地摇头晃脑，嘴里相应地发出沙沙的声音。那锯子锯着鼻骨时

---

① 见陈思和主持：《谈话的岁月》，"余华：先锋小说究竟能走多远？"一节，复旦大学出版社，2004 年版。

的样子，让人感到他此刻正怡然自乐地吹着口琴。然而不久后他又一声一声狂喊起来，刚才那短暂的麻木过去之后，更沉重的疼痛来到了。他的脸开始歪了过去。锯了一会儿，他实在疼痛难熬，便将锯子取下来搁在腿上。然后仰着头大口大口地喘气。鲜血此刻畅流而下了，不一会儿工夫整个嘴唇和下巴都染得通红，胸膛上出现了无数歪曲交叉的血流，有几道流到了头发上，顺着发丝爬行而下，然后滴在水泥地上，像溅开来的火星。他喘了一阵气，又将钢锯举了起来，举到眼前，对着阳光仔细打量起来。接着伸出长得出奇也已经染红的指甲，去抠嵌入在锯齿里的骨屑，那骨屑已被鲜血浸透，在阳光里闪烁着红光。他的动作非常仔细，又非常迟钝。抠了一阵后，他又认认真真检查了一阵。随后用手将鼻子往外拉，另一只手把钢锯放了进去。但这次他的双手没再摆动，只是虚张声势地狂喊了一阵。接着就将钢锯取了出来，再用手去摇摇鼻子，于是那鼻子秋千般地在脸上荡了起来。[1]

对疯子的暴力书写，含示着作者对暴力的控诉。这个时候，肉体暴力已经不是简单的行为，而是伸越到了历史文化的内部，它指向的是历史文化中那些精神和思想暴力的死结。疯子的疯狂，以及他那血淋淋的自戕，这些肉体的暴力行为，其实都是精神和思想暴力作用后的结果。这一点，即便撇开《一九八六年》中的“文革”背景，我们依然可以感受到疯子身后那条长长的历史阴影。

但是，并不是任何暴力行为都可以得到历史的清算，相反，历史还经常为暴力提供合法的理由，比如《河边的错误》里面也有一个疯子，他被马哲枪杀了，这本来是不容置疑的暴力行为，但由于马哲的行为带有为民除害的特点，所以获得了人们的理解，甚至连他自己都不觉得枪

① 余华：《一九八六年》，《现实一种》，新世界出版社，1999年版，第151—152页。

杀疯子是一种犯罪；等法律的制裁要临及他的时候，他又把自己伪装成一个疯子，以逃避制裁。整个过程中，马哲枪杀一个人这个暴力行为的事实本身并没有发生任何变化，发生了变化的只是文化、权力和科学对暴力的不同解释。难怪连哲学家汉娜·阿伦特都曾经为某些暴力行为辩解："由于暴力在本质是具有工具性，因此在它有效地达到一个合情合理的目的的范围内都是理性的。"[①]——这其实是使暴力和非暴力的界限彻底模糊。又比如，《现实一种》这篇小说的最后，详细地写到了医生解剖尸体的整个过程，如果单从文字和场面的血腥效果而言，这种解剖所蕴含的暴力色彩，一点都不亚于山岗和山峰兄弟间的残杀，也不亚于《一九八六年》中那个疯子的自戕，但它并不能算暴力，原因在于人类现有的文化、道德和科学反对把它列为暴力。还有，《一九八六年》中疯子的自戕行为，算不算暴力，该不该受到谴责呢？这同样是一个在现有的标准里难以判断的事情。

这样，暴力就开始显露出它复杂的面貌。它的后面，其实隐藏着一整套属于它自己并充满矛盾的逻辑链条，而余华之所以花那么多的笔墨来描摹暴力，不仅是要揭示暴力的黑暗品质，更重要的是，他对有关暴力的评价系统也产生了根本的怀疑。如果我们继续追问下去，就会发现，暴力的后面总是隐藏着权力的威严和人类对权力的渴望。"权力和暴力虽是不同现象，却通常一同出现。"[②]"如果我们看看文学里对权力现象的描写，就立刻会发现从左派和右派的政治理论家们都一致认为暴力不过是权力最肆虐最无耻的表现。C. 莱特·米尔斯这样写道：'所有的政治都是为了争夺权力，而权力的终极就是暴

---

① 〔美〕汉娜·阿伦特：《关于暴力的思考》，罗伯特·希尔福特、芭芭拉·爱泼斯坦编：《一个战时的审美主义者》，高红、乐晓飞译，中央编译出版社，2000年版，第34页。

② 〔美〕汉娜·阿伦特：《关于暴力的思考》，罗伯特·希尔福特、芭芭拉·爱泼斯坦编：《一个战时的审美主义者》，高红、乐晓飞译，中央编译出版社，2000年版，第24页。

力。'"[1]这当然是从政治方面来说的，但在日常生活中也是这样，余华的小说证实了这一点。在《河边的错误》中，权力对马哲杀人性质的篡改，就表明暴力一旦与权力合谋，制造的只会是更大、更隐蔽的暴力。《在细雨中呼喊》中，孙广才在家里的权力的获得，靠的也是暴力，以致家中没有人敢反抗他。甚至连小孩都知道，该如何通过暴力来获得权力。比如，当孙光平用镰刀划破了弟弟孙光林的脑袋，为了逃避父亲的惩罚，孙光平又强行划破另一个弟弟孙光明的脸，然后伙同他一起诬告孙光林，结果受到惩罚的不仅不是施暴的哥哥孙光平，反而是受害者孙光林。而孙光林也在成长过程中，多次用威胁（这是另一种性质的暴力）的方式打败了国庆和王立强，"那个年龄的我已经懂得了只有不择手段才能达到目的。……我用恶的方式，得到的却是另一种美好。"是暴力征用了权力，而权力又反过来证明了暴力的合理性和有效性，于是，一个人性的囚牢、世界的深渊就在暴力和权力的交织中建立了起来。

余华笔下的人物多数都生活在这样一个世界里，我们从中看不到希望，看不到光明，有的只是一片人性的晦暗，个人在其中无助地挣扎，以及莫名地死亡。难怪在当时，有人就曾发出这样的感叹：余华血管里流的不是血，而是冰渣子。

2．苦难叙事的伦理指向

如果你看到《一九八六年》里那个疯子自戕时的暴力幻想，是把自己当作了施虐者，把自己的身体假想成了另一个被虐者的身体，你就会知道，疯子的自戕玩的其实也是施虐和受虐的游戏，可见，暴力已经内在成了人的本能，以致每个人都潜在地具有了施暴的倾向；如果你还看

---

① 〔美〕汉娜·阿伦特：《关于暴力的思考》，罗伯特·希尔福特、芭芭拉·爱泼斯坦编：《一个战时的审美主义者》，高红、乐晓飞译，中央编译出版社，2000 年版，第 15—16 页。

到余华在进行这种暴力叙事时，多少有津津乐道和过于迷恋之嫌，甚至由此还多少有了话语暴力的迹象，那你就更会知道，暴力的发生绝不是一些个案，它其实渗透到了每一个人的思维之中，即便是暴力的批判者，也未必能够幸免。因此，肉体暴力的实质，最终一定指向它背后的精神暴力。余华警觉地看到这一点，并用与之相称的残酷话语为内心中的暴力划定了一个边界。他将人置于本能和形而下的层面进行观照，通过对肉体暴力的残酷书写，极端地揭示出人和世界的黑暗景象。余华所发现的，是一个卓越的人性限度，它为丰富当代文学对人的认识提供了新的参照。

同时，余华所敞开的世界，也是一个令人恐惧、不安而绝望的世界。他通过这些密不透风的暴力话语，触及到了新的真实，并把人类阴暗的内心解放了出来，从而让他们在黑暗的沉浮中享受恐惧和绝望的滋味。这个时候的余华，在叙事上是冷漠的，也是坚强的。他为了最大限度地将人性的深渊景象呈现在读者面前，甚至一度拒绝描摹符合事实框架的日常生活，以致我们在他的小说里几乎看不到常态的生活，一切都是非常态的。——《现实一种》里的家庭杀戮，《一九八六年》里的疯子自戕，《世事如烟》里飘忽的人物关系和宿命的人物命运，《古典爱情》里的吃人场面，《鲜血梅花》里的江湖恩怨，等等，这些在叙事上，从一开始就是虚拟的，也是极端的，你很难找到相似的现实与之相对应。很显然，余华会在这个时期决绝地离开当代生活的外表，转而奔向那些虚拟的现实场景，肯定是因为他的内心蕴藏着更重要的精神问题需要追问。这些精神问题又如此尖锐，好像只有把它置于非常态的现实中，才能更好地将它里面的黑暗细节有效地逼示出来。在这点上，余华显得迫不及待，他仿佛与现实有着不共戴天的仇恨，只要一进入小说的叙事，就急切地要将现实撕开，以露出它狰狞的面目。往往就在这个时候，余华的语言也变得紧张起来，在这个紧张下面，余华向我们展示了一种暴

躁的现实，以及他那颗面对现实时暴躁的心。

真正让余华稍微平静下来，并标志着他的叙事伦理发生转向的作品是他的第一个长篇小说《在细雨中呼喊》。这部小说一改余华以前那种暴戾、血腥的话语特征，节奏变得舒缓、忧伤起来，如同题目中的两个意象，“细雨”和“呼喊”，前者是温和的，后者是尖锐的。余华在这部小说中的叙述，一直纠缠在这两套话语系统之中，叙述者“我”的恐惧和战栗，也在这两套话语的隙缝中生长出来，中间还混杂着悲哀、绝望，以及因回忆而有的温馨。尽管这部小说仍旧延续了余华惯有的恐惧、绝望和人性恶等主题，但过于激烈的血腥场面却已清理干净，小说的外表也不再是虚拟的非常态社会，故事就真实地发生在一个家庭和一个小镇上。之后的《活着》和《许三观卖血记》，小说外表的真实性就更加明显。余华在叙述上绕了一圈之后，又回到了早期的叙述态度上——“对事实框架的模仿”，但同时多了简洁、质朴和沉着。

为什么《在细雨中呼喊》之后，余华的叙事伦理会发生这么大的变化？我想，最根本的，是余华对人和世界的理解，不再是单一的暴力、血腥和死亡的阴影，他的叙述中，多出了请求慰藉和渴想希望的维度。《在细雨中呼喊》里，是开头那个女人孤独而无依无靠的呼喊，以及对应答声音出现的期待；是记忆对现实的不安抚摸；是那些微不足道的温馨段落。《活着》和《许三观卖血记》里，余华对慰藉的请求，又发生了变化，不像《在细雨中呼喊》那样，是期待一个外面的、来自空旷雨夜的应答声来“平息她哭泣的声音”，而是发掘人里面固有的高尚、善良、乐观和幽默，来应对生活施加给人物的重担和眼泪。然而，写作《一九八六年》《现实一种》等小说时，余华的视野里是几乎没有这些维度的，那个时候，余华笔下的人物多是在暴力和绝望中死去，而且还常常死因不明。

《在细雨中呼喊》之后的余华确实变得宽广而温和了。也就是说，《在细雨中呼喊》之后，余华笔下人物的生活虽然还是残酷的、苦难的、

血泪斑斑的，但余华为这种苦难的生活找到了缓解方式，表现在叙述上，那就是从过去的严实而滞重，开始走向明亮和轻松。从《在细雨中呼喊》到《许三观卖血记》，这条叙述线索的变化，可谓是一目了然的。

先说《在细雨中呼喊》。这部小说的苦难缓解方式是——回忆。如余华自己所说："这本书试图表达人们在面对过去时，比面对未来更有信心。因为未来充满了冒险，充满了不可战胜的神秘，只有当这些结束以后，惊奇和恐惧也就转化成了幽默和甜蜜。"[①] 确实，回忆的动人之处就在于可以对过去的生活进行选择和组合，从而在自己的记忆里重新经历一遍。并且，由于时间的久远，即便是苦难的生活，也会在记忆里开始泛起温馨的光芒。这便是小说中的"我"所有安慰的来源。

在成人世界的倾轧与挤迫下，当"我"的反抗无法对他们构成威胁时，悲哀与沮丧就会迅速地把"我"淹没。这便是"我"在生存隙缝中，寻找温情慰藉的心理期待诞生的背景。沮丧来临之际，心中升起的温情成了抵抗沮丧的主要力量，它维持着"我"意识深处那块精神净土不致消失。从童年到"我"离开南门出外求学，这段漫长的生活史中，"我"的温馨记忆有：王立强轻微的慈爱，小学同学的慷慨支持，苏医生一次偶然的病中友爱，母亲的逆来顺受，苏家兄弟的假性友情，等等。其实，这些都只不过是生活史上微不足道的一个片断而已，由于与那些过于绝望的生活相比，这些片断里包含着一个平常心灵所具有的一些品质，在"我"的心里便显得弥足珍贵。余华的叙述每到这里，就会陷于两难态度：一边是"我"对这些温情的迫切期望，一边是余华不愿将仅有的温情扩大。这种矛盾对立，就成了小说中最能引起读者心灵震动的重要段落。[②]

---

① 余华：《我能否相信自己》，人民日报出版社，1998 年版，第 149—150 页。

② 谢有顺：《绝望审判与家园中心的冥想——论余华〈呼喊与细雨〉中的生存进向》，载《当代作家评论》1993 年第 2 期。

把这种温馨记忆称为“皮相温情”，意即它具有某种虚假性，但它却实在地援助了一个困苦、沮丧而绝望的幼小心灵，也部分地缓解了生活的苦难面貌。特别令人感动的是，余华通过“我”的叙述，像收集希望一样，把记忆中那些温馨的碎片收集起来，以对付内心那片日益扩大的阴影。但这个时期的余华，终究还是让生活的苦难占了上风，他相信，苦难才是生活的盟友，而“回首往事或者怀念故乡，其实只是在现实里不知所措之后的故作镇静，即使是有某种抒情伴随着出现，也不过是装饰而已”。因此，《在细雨中呼喊》里，回忆对苦难的缓解还是非常有限的，那个孩子——叙述者“我”，至终还是留在恐惧和战栗之中。

《活着》就不同了。福贵所经历的苦难，所面对的亲人的一个个的死亡，直至最后只剩下自己一人，这里面的惨烈本来是不亚于余华小说中的任何一个人的，但余华成功地为福贵找到了一条缓解苦难的有效途径——忍耐，这使得整部小说的叙述都因着这种宽阔的忍耐，变得沉郁、悲痛而坚定。没有血泪的控诉，没有撕心裂肺的尖叫，甚至都没有愤怒，有的只是福贵在生活中磨练出来的无边无际的忍耐包容着一切，以致再大的苦难来临，福贵也能将它消解于自己的忍耐之中。最终，福贵真是达到了与孤单的生活相依为命的地步。“《活着》讲述了人如何去承受巨大的苦难……还讲述了眼泪的广阔和丰富；讲述了绝望的不存在；讲述了人是为了活着本身而活着，而不是为了活着之外的任何事物而活着。当然，《活着》也讲述了我们中国人这几十年是如何熬过来的。”[①] 所有这一切，都指向“忍耐”二字，它是一种柔韧的品质，时刻保卫着内心免遭苦难这种生活暴力的破坏。《圣经》说，“爱是恒久忍耐”[②]，这话也可以理解为，恒久的忍耐可以产生爱（当然也产生勇气）。福贵

---

① 余华：《我能否相信自己》，人民日报出版社，1998 年版，第 147 页。

② 《新约 · 哥林多前书》第十三章第八节。

就是这样的人，苦难加上忍耐，塑造了他宽广、坚韧、温和的性格，他的生存，甚至不像福克纳《喧哗与骚动》的结尾所说的那样是“在苦熬”。对福贵而言，苦难已经消失于无形，他的内心有的只是道禅思想中那种面对生活时的超然和平静。

《许三观卖血记》也是一部使苦难得到了有效缓解的小说。这次，余华为许三观寻找到的缓解苦难的方式是——幽默。中间伴随着因幽默而有的乐观、智慧和平等的思想。许三观一生卖了十几次的血，都是被生活所逼，尤其是去上海的那次，几天时间就卖了好几次血，而且是为了救与自己没有血缘关系的许一乐。这种卖血人生本来是够凄凉、悲苦的，可由于许三观的乐观和幽默，他硬是在这种人生中找到了乐趣，使悲苦的人生变得适合于自己继续生活下去。他为了还清因一乐打人而欠下的债，去卖了一次血后，回来对许玉兰叫道：“我卖血啦！我许三观卖了血，替何小勇还了债，我许三观卖了血，又去做了一次乌龟。”他和林芬芳的私情被许玉兰知道后，遭遇惩罚，天天在家里满头大汗地煮饭炒菜，邻居就此笑他，他就说：“没办法，我女人抓住我把柄啦。这叫风流一时，吃苦一世。”困难时期，三个儿子饿得眼冒金星，许三观突发奇想，说：“看在我过生日的份上，今天我就辛苦一下，我用嘴给你们每人炒一道菜，你们就用耳朵听着吃了，你们别用嘴，用嘴连个屁都吃不到，都把耳朵竖起来，我马上就要炒菜了。想吃什么，你们自己点。一个一个来，先从三乐开始。”大约为了与许三观的幽默相称，余华的叙述也变得充满了幽默感。比如，他这样写许三观、阿方和根龙三人卖血前喝了太多水之后的走路情形：

我们三个人来到了医院的供血室，那时候他们的脸都憋得通红了，像是怀胎十月似的一步一步小心翼翼地走着，阿方和根龙还挑着西瓜，走得就更慢，他们的手伸开着抓住前后两个担子的绳子，他们的手正在

使着劲，不让放着西瓜的担子摇晃。可是医院的走廊太狭窄，不时有人过来将他们的担子撞一下，担子一摇晃，阿方和根龙肚子里胀鼓鼓的水也跟着摇晃起来，让两个人疼得嘴巴一歪一歪的，站在那里不敢动，等担子不再那么摇晃了，才重新慢慢地往前走。[①]

一次卖血，在余华的笔下变成了一幕生活的幽默剧，沉重感被缓解了，生活开始显露出它亲切的面貌。因此，幽默在余华小说中的应用，不仅是一个叙述策略，它更体现为人物的生活智慧，成了人物经历苦难生活必需的润滑剂和佐料。余华说："我想有朝一日幽默会成为我的一种理想。"[②]《许三观卖血记》开始了他对这个理想的叙事实践。余华是想通过幽默来与现实建立起一种新的关系，他不再对残酷的现实表示愤怒，更不愿意为了现实的苦难和血腥而仇恨什么，他大概觉得这样对待现实未免显得太过偏狭了，于是，就选择了幽默，以证明自己经历了与现实的各种冲突之后，开始获得宁静、平和与宽广。

回忆、忍耐和幽默，是余华缓解苦难生活所应用的主要的叙事伦理，他的三部长篇，使得这三个词在现实面前熠熠生辉，而苦难，却因着它们的有效缓解而敛去了暴力和耻辱的色彩，开始变得遥远，变得温和，变得与受难者血肉相连。与二十世纪八十年代余华的暴力叙事相比，九十年代的余华对现实显得过于宽容了，甚至还有点含情脉脉，尤其他在《许三观卖血记》里对苦难所进行的喜剧化处理，更是使苦难丧失了给人物和读者带来自我感动和道德审判的可能，它成了生活的馈赠，成了生活中我们必须经历的环节，成了现实得以展开的依据，成了存在的基本内容，我们唯有接受它，如同一个伟大的母亲在爱中接受美丑不一、智商不一的孩子们；母亲如何不能选择孩子，我们也照样不能选择生活

---

① 余华：《许三观卖血记》，南海出版公司，1998 年版，第 10 页。

② 林舟：《生命的摆渡——中国当代作家访谈录》，海天出版社，1998 年版，第 166 页。

的幸与不幸，你所能做的，不过是服从生活给予你的全部现实。而克服生活中的不幸，靠的也只能是生活本身——生活在生产苦难的同时，也生产麻木、幽默和乐观，后者使前者变得可以忍受。这似乎就是余华所发现的“活着”的哲学，这也是他的小说叙事所坚持的伦理指向，很显然，这种哲学和伦理之中充满了中国式的智慧，当然，也充满了中国式的思想局限。

3．遭遇不是生存

我要继续追问的是：人类的苦难真的在余华笔下得到了缓解，并消失于乐观和幽默之中了吗？苦难如果作为一种遭遇，它的确是会过去和消失的；但如果苦难作为一种存在，它就将贯彻在人的整个生存之中，永不会消失，除非死，才能终止它在你身上的继续存在——而死亡本身，又何尝不是一种更大的苦难呢？因此，苦难是人存在的基本状况，或者说，人就是害怕苦难而又不得不忍受苦难的一种存在。一个作家，如果真正看见了这个存在论上的答案，他就不会轻易有乐观思想，也不会轻易让他笔下的人物放声歌唱，因为乐观或快乐，在整个二十世纪的历史现实中缺乏充分的理由。所以，二十世纪的文学史，几乎就是一部人类的苦难史。除了苦难，还有什么更重要的内容值得作家们殚精竭虑地去书写呢？

或许我们可以找到一个快乐的典型，那就是加缪笔下的西西弗，他在推石运动中感到快乐，可他“是个荒谬的英雄”，“他之所以是荒谬的英雄，还因为他的激情和他所经受的磨难”。对这样一个人，加缪称，“应该认为，西西弗是幸福的。”为什么呢？“因为它的主人公是有意识的”，“造成西西弗痛苦的清醒意识同时也就造就了他的胜利”，而这种痛苦的清醒意识，使西西弗拥有了快乐，因为“他的命运是属于他

的”，“荒谬的人知道，他是自己生活的主人。在这微妙的时刻，人回归到自己的生活之中，西西弗回身走向巨石，他静观这一系列没有关联又变成他自己命运的行动，他的命运是他自己创造的，是在他的记忆的注视下聚合而又马上会被他的死亡固定的命运。”[①] 用西西弗这个形象来比较余华笔下的福贵和许三观，我们便会发现，这二者从人的存在质量上来说是有天壤之别的。西西弗的存在是有意识的存在，“他的命运是属于他的”，“他是自己生活的主人”，“他的命运是他自己创造的”，他在痛苦面前一直没有失去自我；但福贵和许三观就不一样了，他们几乎没有抗争，对自己的痛苦处境没有意识，对自己身上的伟大品质也没有任何发现，他们只是被动、粗糙而无奈地活着；他们不是生活的主人，而只是被生活卷着往前走的人。无论是徐福贵，还是许三观，他们都是被命运俘虏的人，他们没有任何能力承担命运的变幻无常，也没有任何一刻有“痛苦的清醒意识”。——对于这种毫无存在自觉的被动生存者，他们有什么幸福和快乐可言呢？

而余华在《活着》的最后，试图让我们相信福贵与那头老牛的角色互换、相依为命，是幸福的，那是经过漫长的苦难之后换来的片刻的宁静；在《许三观卖血记》里，余华也要我们相信许三观是快乐的、幽默的，他一次又一次用自己的血来换取全家人继续生活下去的权利，因此，他还是聪明而无私的。这些，就是余华向我们出示的乐观主义和活命哲学。但我此刻对这种思想发生了深深的怀疑。尽管余华指着《活着》说，“我感到自己写下了高尚的作品”，[②] 但我还是认为余华忽视了这种高尚里所包含的虚假性——福贵对苦难的承受是被动的，他的乐观也是盲目的，他虽然学会了用同情的眼光看待世界，也仿佛有着那头老牛一样的超然，但是，存在的幸福并不会因此而到来。为什么呢？因为人和牛

① 〔法〕加缪：《西西弗的神话》，杜小真译，三联书店，1998 年版，第 141—145 页。
② 余华：《我能否相信自己》，人民日报出版社，1998 年版，第 146 页。

毕竟是不同的，牛永远不会追问“我是谁”这样的问题，但人会，人在被迫反省自身时会进入到“人是谁”“人何以为人”这样的意识和疑问中，这是人和动物的一个界限。英国作家乔治·奥威尔在目睹一男童挥鞭驱策一匹高头大马时，曾经感叹如果牛马知道自己的力量要比人大得多，人类从此之后将对它们无可奈何。确实，牛马忘记了“我是谁”，但人不能忘记这点，否则就与动物无异了。海德格尔说，“世界”是就人的精神性而言的，动物没有“世界”——其实也没有生活。为此，《活着》到最后，福贵主动将那头老牛称为福贵，与自己同名，主动将自己的存在等同于动物的存在，实际上就是对“我是谁”这一问题的放弃，就是宣布自己从人的“世界”里退出——这意味着一个人对自身的存在自觉地放弃；而福贵表现出来的所谓平静，实际上只是一种麻木之后的寂然而已。这就是一个经过了无数苦难的老人最后的结局和唯一的拯救吗？从中，我不仅没有读到高尚，反而读到了一种存在的悲哀，因为放弃存在的价值和光辉，比存在的消失本身还要可怕得多。

从存在的意义上说，福贵并非勇敢的人，而是一个被苦难压平了的人，许三观就更是如此。许三观好像很善良、无私，身上还带着顽童的气质，但他同时也是一个讨巧、庸常、充满侥幸心理的人，每次家庭生活出现危机，他除了卖血之外，就没想过做一些其他事情，这有点像一个赌徒和游手好闲者的性格。到最后，卖血居然成了他的本能，连自己想“吃一盘炒猪肝，喝一碗黄酒”都想到卖血。这是个悲剧人物，余华却赋予了他过多的喜剧色彩，所以，许三观比福贵更像一个寓言人物，缺乏深刻的内涵。但余华自己似乎不这样看，他说“这是一本关于平等的书”，许三观“是一个像生活那样实实在在的人，所以他追求的平等就是和他的邻居一样，和他所认识的那些人一样。当他生活极其糟糕时，因为别人的生活同样糟糕，他也会心满意足。”说白了，许三观的平等思想的实质就是：“他不在乎生活的好坏，但是不能容忍别人和他不一

样。”[1] 所以，他自己做了乌龟，就教导几个儿子长大后去强奸对方的女儿，正如他知道妻子曾经和何小勇有过私情后，就自己也去和林芬芳搭上一腿——这些就是许三观的“平等”思想？

我这样说，并非要余华为我们塑造一个完美的人物，而是想通过人物的这些漏洞，进一步探查余华所面临的局限。从《现实一种》这类小说到《许三观卖血记》，余华对人和现实的理解，以及他的叙事语言，都经历了一个从激烈到温和、从温和到轻松的过程，它以《在细雨中呼喊》为界：之前，余华的激烈和仇恨，多是延续卡夫卡式的与现实为敌、并且面对邪恶的人性而拒绝与它和解的精神传统，当时余华对人的追问是尖锐、决绝而勇敢的，他坚持用残酷的恶声来打击这个黑暗的世界；之后，《活着》和《许三观卖血记》这两部作品，突然变得温和、坚韧而轻松起来，尤其是《许三观卖血记》，连苦难本身余华都对它进行了喜剧化的处理，叙事也变得规矩而老实，人物成了小说中最重要的部分。但正是在许三观（也包括部分的福贵）这个人物身上，我读出余华身上已经有了一种不易觉察的精神暮气，这至少可以从以下两方面看出来：一、《活着》和《许三观卖血记》都没有了余华在此之前的小说那种内在的心灵力度，他似乎也不再把心灵话语当成写作的首要目标，而是比任何时候都注重人物的遭遇（我要再次强调，是遭遇）。《活着》里的一次次死人，《许三观卖血记》里的一次次卖血，其实是主题重复，突出的都是遭遇，它的特征是通过苦难遭遇的连续叠加，把人物的悲惨命运尖锐地揭示出来。而我们知道，遭遇的苦难和悲惨虽然也可以使读者热泪盈眶，但遭遇不是真正的现实，更不是存在的景象，它只不过是外在事实的起伏变化，与真正的心灵还隔着很长的距离。心灵是内在的，遭遇则非常表面。所以，福克纳才说：“当今从事文学的男女青年已把

---

① 余华：《我能否相信自己》，人民日报出版社，1998年版，第138页。

人类内心冲突的问题遗忘了。然而，唯有这颗自我挣扎和内心冲突的心，才能产生杰出的作品，才值得为之痛苦和触动。”[①] 比起《在细雨中呼喊》，余华后面的两部长篇小说在内心冲突上显然是向外转了，与其说那些是心灵的冲突，还不如说是遭遇的冲突。而遭遇一停止，心灵也就随之静止。所以，亲人都死光之后，福贵的心就放下来了，平静了，麻木了，不痛苦了，过起了与牛相伴的平静生活；而许三观在小说中的每一次心灵变化，都是由卖血的遭遇来推动的，一旦他不再卖血之后，他的心灵也就没有任何发展了。遭遇一停止，心灵就结束，这种叙事方式有着过于明显的技术特征，远没有余华写《在细雨中呼喊》时那种向内心进发的沉着力度，这说明余华后来的写作依靠的不再是心灵勇气，而更多的是智慧和练达——我要说的正在于此：没有一种熟练的匠气后面不带着明显的精神暮气的。二、有人这样概括余华的写作：“没有人比他更善于帮助我们在自己身上把握生命的历史，从童年（《在细雨中呼喊》）到壮年（《许三观卖血记》），然后到老年（《活着》）的过程。所以他的书一旦问世，就成为人类共有的经验。”[②] 这个意思是说，余华让我们看见了人类一生的苦难，但是，苦难在使余华成为高尚的作家的同时，也把它精神中的软弱性和屈服性暴露了出来。余华面对苦难，显然缺乏受难的勇气，不愿意在苦难中前行，以倾听人在苦难中如何获救的声音；他选择了用忍耐和幽默来消解苦难。——受难和忍耐是不同的，前者是主动的承担，后者是被动的忍受；在苦难中前行和消解苦难也是不同的，前者相信意义将从苦难的深处崛现，并且坚持与苦难抗争，而后者则鼓励遗忘苦难（余华的《一九八六年》倒是提醒人们记住苦难）、接受苦难，用现世的、短暂的欢乐来消解苦难的沉重面貌。因此，福贵和许三观虽然都从苦难中走过来了，但他们最终却成了被生活榨干了生

---

① 《诺贝尔文学奖颁奖演说集》，毛信德等译，百花洲文艺出版社，1991 年版，第 374 页。

② 余华：《在细雨中呼喊》，封底语，南海出版公司，1999 年版。

命力的、充满暮气的老人，在他们面前，站立着的只是广阔的虚无、厚重的麻木以及庄禅式的自我逍遥，但没有受难之后的存在的欢乐。

4. 承担与受难

在苦难面前，是选择消解的轻，还是拒绝受难的重，这不仅是余华要面对的精神抉择，也是多数中国作家要面对的。它既与作家的存在勇气有关，也与中国文化的精神根底相连。中国文化推崇“天人合一”，强调“人”必须与“天”相统一、协调、一致、和睦，所谓“参天地，赞化育”，但中国思想中并没有哪一个神圣实在与“天”相对应，“天”显得非常空洞，最终就把“天人合一”理解成了“自然的人化”，结果是“人”，而不是“天”；这和西方文化有着根本的不同。西方思想中的“天”被指证为神、基督，其最终的合一是合一于“天”（神）。如今，在这个渎神的物质主义时代，东西方几乎都不再崇尚“天”了，而是热烈地去追求属地的事物，人的存在彻底地向神圣存在关闭。这种存在的闭抑性使得人像戴上了眼罩一样，开始用人的立场来认识人自己，结果是把作家的眼光牢牢地限制在现世之中，既认识不清神圣存在，也找不到自身的存在维度，无法使作家的思想从现世世界转换到意义世界，从而对人类的存在真相做更深的追问。

如果从现世的角度看，苦难仅仅是一些经历，一些遭遇，一些会在某一个时刻与它不期而遇的事物；而如果从价值的角度来看，苦难就会成为可以意识到但无法摆脱的存在的痛苦，“其实所有的人都是在痛苦中长大的，他的整个生命就是一系列的痛苦，有的是加在他身上的，有的是他加给别人的。”[1] 看到了这个事实之后，作家首先是要进入这种

① 〔俄〕列夫·托尔斯泰：《人生论——人类真理的探索》，许海燕译，四川人民出版社，1999年版，第234页。

本质性的痛苦体验中，接着才是寻求痛苦后面的出路。——一个作家出示什么道路来解决苦难（痛苦）对他的折磨，自然就成了检验他的心灵质量的重要标尺。我相信美国哲学家赫舍尔的话："在我们时代，离开了羞耻、焦虑和厌倦，便不可能对人类的处境进行思考。在我们这个时代，离开了忧伤和无止境的心灵痛苦，便不可能体会到喜悦；离开了窘态的痛苦，便看不到个人的成功。"[①]

因此，我不赞成消解和遗忘，这样并不能真正擦去人生存中苦难的痕迹，最多也不过是一种自欺和掩饰而已。消解和遗忘不能叫人成为苦难中的得胜者，也不能叫人从勇气中站出来生存，相反，它会使人被苦难吞噬。余华笔下的福贵和许三观，就是这样的人。他们经历了很多，但"一切都被消解在静观平宁的超越之中"，到最后，在他们身上看到的只是一种存在的麻木，没有幸福，也没有尊严，他们的眼神貌似达观，内心却是一片寂静。我想，存在的寂静就是存在的被注销。

作为个体，福贵和许三观的存在可以被注销，但在他们所生活的世界里滋生出来的恶、暴力、耻辱和苦难却是无法被注销的。它们存在一天，我们就一天也不能乐观起来，所以，需要有人站出来承担。遗憾的是，福贵和许三观都不是承担的人，他们在苦难面前是顺从而屈服的；或者说，他们只承担了现世的事实苦难，没有承担存在的价值苦难。余华忘记了，当福贵和许三观在受苦的时候，不仅是他们的肉身在受苦，更重要的是，生活的意义、尊严、梦想、希望也在和他们一起受苦——倾听后者在苦难的磨碾下发出的呻吟，远比描绘肉身的苦难景象要重要得多。但余华没有这样做，他几乎把自己所有的热情都耗费在人物遭遇（福贵的丧亲和许三观的卖血）的安排上了。

二十世纪八十年代的余华就不同了，那时的他至少在小说中承担了

---

① 〔美〕赫舍尔：《人是谁》，隗仁莲译，贵州人民出版社，1994 年版，第 13 页。

暴力和恶，他像卡夫卡那样，写出了恶这种“普遍的不幸”，并在小说中一直寻求着对抗恶的力量，并宣告，正是由于这种力量的缺席构成了人的不幸的本质。虽然，余华和卡夫卡一样，想用恶的方式来承担恶，并不能真正摆脱恶对人的侵蚀，而只会带来更为绵长的恐惧和绝望，但那个时候的他，确实是一个站出来承担的人。

承担就是受难。“受难是这个世界上的积极因素，是的，它是这个世界和积极因素之间的唯一联系。”这是卡夫卡的话，他还说：“受难只是在这里是受难。这并不是说，在这儿受难的人在其它地方地位会提高，而是说，在这个世界上叫做受难的，在另一个世界上情况不变，只是没有了它的对立一面：极乐。”[①] 卡夫卡拒绝尘世快乐与生存苦难之间的和解，坚持以受难的姿态向苦难的深处走去，他看见了绝望，但他在绝望面前是胆怯的，因为他不相信自己能找到战胜绝望的力量。即便如此，卡夫卡还是在苦难面前站立住了，“不离弃苦难的世界，决非是因为乐于受苦，进而炫耀痛苦精神，而只是因为苦难的世界迫使我们相信上帝终会听到我们的哀告。”[②] 从受难到发出终极呼告，这正是西方文学的一个伟大传统，它使文学具有了从事实空间飞跃到神意空间的可能，也使受难有了终极的意义：只要向这个世界宣告“我信”，我终究会从苦难中获救。这个时候，受难就再不是仅仅经历一些生存的遭遇了，它转变成了对自身处境的一种探查和关怀，好比《圣经》里的约伯，当他自以为义的时候，苦难来了，但他选择了承担——“惟愿我的烦恼称一称，我一切的灾害放在天平里，现今都比海沙更重。”在苦难中，他开始明白苦难的意义，明白人作为有限的存在，只有在一个更大的存在者的荫蔽之下，活着才有不朽的价值，于是他说，“我厌恶自己，在尘

---

① 《卡夫卡书信日记选》，黎奇、叶廷芳等译，百花文艺出版社，1991 年版，第 105 页。
② 刘小枫：《拯救与逍遥》，上海人民出版社，1988 年版，第 336 页。

土和炉灰中懊悔。”[1]——这意味着他终于从罪恶和自义里被拯救了出来。

从事实层面进入价值层面，从现实伦理进入生命伦理，对作家而言，他进入的其实是一个新的想象世界。只有二者的结合，才能够把事实带到深邃之中，因为事实后面还有事实。那些拘泥于事实世界而失去了伦理想象的作家，最后的结局一定是被事实吞没；他的作品，也很快就会沦为生活的赝品。试想，有哪一个伟大的作家，不是同时向我们呈现事实世界和价值世界的双重景象呢？如果以此来观察今天的世界，那我们可以说，从事实上看，这是个所有的人都无法逃脱的苦难的世界；但从价值上看，这却是个有存在自觉的人均在受难并因此而获救的世界——能写出后一种世界景象的人，才有可能成为伟大的作家。

---

① 《旧约·约伯记》，六章二至三节、四十二章六节。

九、欲望的谜语

“几年前的一个下午，我在一座火柴盒式的工房阳台上眺望横亘于视线中的一条小街，一条狭窄而破旧的小街……这是我最熟悉的南方的穷街陋巷，也是我无数小说作品中的香椿树街。”[①]——多年前，作家苏童的这段自述，已明白无误地向我们出示了他的写作根据地：香椿树街。这个虚构的街景，对苏童三十多年写作生涯的意义不言而喻。它的筑造，最早可追溯至一九八四年，那一年，初见香椿树街端倪的《桑园留念》问世。在那条神秘而又狭窄的老街上，“一群处于青春发育期的南方少年，不安定的情感因素，突然降临于黑暗街头的血腥气味，一些在潮湿的空气中发芽溃烂的年轻生命，一些徘徊在青石板路上的扭曲的灵魂”[②]缓缓定格。之后，我们在《南方的诱惑》《城北地带》《刺青时代》《白雪猪头》《人民的鱼》《舒农》《西窗》《河岸》《黄雀记》等作品中，一再与香椿树街相遇。“所有的小说家也许都只是用各种变奏写一种主题（第一部小说）。”[③]米兰 · 昆德拉的这句话，堪称是苏

---

① 苏童：《关于现实，或者关于香椿树街》，《青年文学》2005 年第 7 期。
② 苏童：《纸上的美女》，人民日报出版社，1999 年版，第 180 页。
③ 〔捷克〕米兰 · 昆德拉：《小说的艺术》，董强译，上海译文出版社，2011 年版，第 172—173 页。

童写作的真实写照。多年来，苏童一直书写着他的香椿树街系列小说，这些小说和枫杨树系列小说一起，共同构建起了一个属于苏童自己的写作世界。

苏童坦言，迄今为止最令自己满意的长篇小说是《河岸》与《黄雀记》。熟悉他的读者，不难发现其中似曾相识的叙事语码："变调的历史，残酷的青春，父子的僵局，性的诱惑，难以言说的罪，还有无休止的放逐和逃亡等"。[①]不少论者认为，苏童借《黄雀记》回归了香椿树街，"在某种意义上，苏童的新作《黄雀记》可视为他在漫长的写作历程中经过诸多不无艰难的探索后一部回归性的作品，即回归到他初登文坛时大展身手的'香椿树街'世界"[②]，但苏童自己却说，"其实，这条街，我从来没离开过"，他所描绘的这条香椿树街，"最终不是某个南方地域的版图，是生活的气象，更是人与世界的集体线条。"[③]确实，苏童的小说一直散发着纤细的忧伤和一种近乎颓唐的美，那种黯然和心痛，令人难以释怀。他以轻逸写繁复，以叙事呼应抒情，以宽恕之心解读历史的专断和个人的欲望，他的写作，是关于灵魂的叙事，也是一门个体生命如何自我展开的学问。忧伤与颓唐，欲望和宽恕，无疑都是解读苏童小说包括其香椿树街系列作品的关键词。

1. "欲"与"狱"的故事

苏童的小说大多和欲望有关。生活逼仄窘迫，欲望从未缺席。王德威曾以南方为线索，探讨了苏童小说叙事之中的欲望场景："南方的南方，是欲望的幽谷，是死亡的深渊……在那个世界里，耽美倦怠的男人

---

① 王德威：《河与岸——苏童的〈河岸〉》，《当代作家评论》2010 年第 1 期。
② 王宏图：《转型后的回归——从〈黄雀记〉想起的》，《南方文坛》2013 年第 6 期。
③ 苏童：《我一直在香椿树街上》，《长篇小说选刊》2013 年第 6 期。

任由家业江山倾圮，美丽阴柔的女子追逐无以名状的欲望。”[1]或食欲，或性欲，或贪欲，或权欲——各式欲望的粉墨登场，已然成为苏童小说的内在驱动力。然而，所有欲望的满足毕竟是有代价的，在苏童笔下，这种代价即是“狱”。所谓“狱”，既可指监禁罪犯的牢狱，亦可指困囿精神的心狱。苏童的小说，表面看是一个个关于“欲”的故事，事实上是一个个关于“狱”的故事，由“欲”而“狱”，讲的是故事，写的是人心，体现的则是欲望背后的罪与罚。《城北地带》里，“欲”与“狱”的脉络相对清晰，如果说沈叙德与金兰的私奔体现着“欲”的放纵，那么孙红旗因为强奸了美琪而锒铛入狱则体现着“狱”的规训；《河岸》中，“欲”与“狱”的显影相对晦涩，如果说河的意象隐喻着库文轩、库东亮父子及慧仙等人“欲”的泛滥，那么岸的意象则在上述人物找不到精神归宿时象征着“狱”的救赎；及至《黄雀记》，“欲”与“狱”的故事更加纵横交错，迷离恍惚。

《黄雀记》延续了苏童香椿树街系列小说的风格，它讲述的是上世纪八十年代发生的一起青少年强奸案，三个当事人，三个不同的视角，构成了三段式的结构，呈现了三个人不同的道路和命运。故事发生的时间背景，是当代风起云涌的转型期，时代变迁的光怪陆离和声色犬马，总是若隐若现于字里行间，造成人物悲剧命运的根本，源于青春期无法遏制的欲望，他们受侮辱、受损害，皆因冲动的惩罚。小说的结构，以“保润的春天”“柳生的秋天”和“白小姐的夏天”作为故事主要内容。春天是播种的季节，种是因，收是果，欲望在春天勃发，罪恶亦在春天生根。夏天是生长的季节，预示着主人公生命的绚烂奔放与摇曳多姿，亦预示着欲望的泛滥和罪恶的弥散。秋天是收获的季节，但无论是保润、柳生还是仙女，秋天等待他们的，不是甜蜜的爱情，而是苦涩的命运。

---

① 王德威：《南方的堕落与诱惑》，《读书》1998 年第 4 期。

冬天是蕴藏的季节，但小说并没有讲述冬天的故事。空白的冬天，为我们留下了想象空间。没有足够的蕴藏，保润、柳生和仙女如何度过他们人生中那个寒冷的冬天？冬天的悬置，实际意味着他们命运的悬置。保润、柳生和仙女之间的命运纠葛，“从本然之爱开始，以悲剧贯穿终了”。青春的躁动、欲望的骚动、时代的惶惑和人性的黑洞缠绕在一起，成为小说叙事的基本元素。

对保润和祖父而言，“这是一个意外的春天。意外从照片开始，结局却混沌不明。”[①] 放弃自戕后活下来的祖父，每年都要为自己拍一张遗照。这个春天，祖父最新的照片被照相馆弄丢了，孙子保润却阴差阳错收获了一个无名少女的照片。丢掉照片的祖父于是失了魂，收获照片的保润从此落了魄。丢了魂的祖父找不到家，却产生了寻根问祖的欲望，为觅祖先尸骨，他挖遍了香椿树街。很快，祖父的毁坏欲招致家人和街坊的不满，儿媳粟宝珍甚至放话，“倘若监狱肯收下老疯子，我就把他送监狱去”。不过，最终接纳祖父的，是井亭医院，一所专门收治精神病人的医院。精神病院虽非监狱，却胜似监狱。在那里，祖父丢魂的困境无人能解。他经常哭泣，充满焦虑，毫无尊严，后被保润以监管的名义，整天用绳索绑缚。他缚进而自缚，一事无成的祖父，逐渐适应了被缚的生活，行将就木却犹如困兽。祖父这一生注定是被缚的一生。最早是物质的束缚——祖父家以前阔过，用他自己的话说，半条香椿树街都是他家的，上海外滩的美国银行里有他们家一只保险柜。然而，这些物质财富并没有给祖父带来荣耀，在波诡云谲的历史风云面前，它们反而成了祖父命运急转直下的诱因：“可惜都保不住呀，多少房契地契也经不住一把火，多少金山银山也经不住抄家没收。”历史滚滚向前，祖父却从此活在过去的阴影里，精神的束缚也就如影随形，直至他丢了魂，

---

① 苏童：《黄雀记》，作家出版社，2013年版，第8页。以下该书引文皆出自此版本，不再一一注释。

最后导致身体的被缚。某种意义上，作为受难者和预言者的祖父，充当了《黄雀记》的叙事背景，历史在这里回溯，命运在这里煎熬。祖父所见证的历史，犹如哲学家福柯眼中的疯癫的历史，“人们出于这种疯癫，用一种至高无上的理性所支配的行动把自己的邻人禁闭起来。”（《疯癫与文明》）被家人和街坊送进精神病院的祖父，即以肉体和精神的双重“囚徒”身份，反证了一个时代的社会病象。

保润青春期的大好时光，则因监管祖父，不得不挥霍在精神病院，那里亦成了他青春时代的精神炼狱。柳生的出现，让他的春天充满了邪恶与虚无、欲望与沉沦。原来，秘密收获的照片不过是圈套，“所有圈套都是以欲望编织而成的”，照片上的少女让他步祖父后尘而丢了魂。丢了魂的保润，迷上了捆人，迷上了精神病院花匠的孙女仙女——一个与照片上的少女有着某种宿命关联的女孩。这个春天，他开始想她，“他的身体隐约知情，而头脑一片茫然。”捆绑绝技是成全保润名声的特殊艺术，也是毁灭保润命运的罪魁祸首，“整整一个春天的欲望，从黑暗到黑暗，好不容易找到最后的出路，居然还是这条绳索之路。”带着绳索去接近仙女的保润，没想到收获的不是爱，而是悔与恨——因为不愿陪他跳小拉（一种二十世纪八十年代流行于南京等地的交谊舞）。约会失败的保润在精神病院的水塔里捆绑了仙女，闯入现场的柳生，在欲望的驱使下强暴了仙女，保润却被诬陷锒铛入狱。

一场与青春期荷尔蒙有关的欲望，滋生了一起错综复杂的罪案，于是，“欲”的故事变为“狱”的故事。保润、柳生和仙女三位少年，终其一生都活在欲望的牢笼里，精神之狱使他们活得艰难而又狼狈。十年牢狱之灾让保润失去的，不仅仅只是青春、自由和对爱情的美好想象，更是心灵上难以抚平的创伤。于保润来说，爱恨情仇诚然是一种刻骨铭心的体验，第一次因爱与情，被柳生施加给他的冤案投进监狱；第二次因恨与仇，自己选择杀死柳生而再次走向监狱。曾经的保润，依靠一根

绳子，在井亭医院征服了许许多多陌生的身体，他也因此成了一名特殊的艺术家。但好景不长，艺术家成了强奸犯（被冤枉），进而成了杀人犯（主动）——别人的春天鸟语花香，保润的春天充满罪薮。究竟是什么让他从一个艺术家沦为杀人犯？欲望。征服的欲望、爱情的欲望、复仇的欲望……“欲”的放逐，带给保润的是“狱”的惩戒。

如果说，井亭医院是囚禁祖父的监狱，那么，井亭医院里的水塔，就是囚禁仙女的监狱。水塔是她此生的梦魇，更是她的身心之狱。自从在水塔中被保润捆绑并遭到柳生的侵害后，仙女蹊跷的命运便与那座水塔纠缠不清。奇异的岁月，“仿照她少女时代的兔笼，编织了一个天蓝色的笼子，她像一只兔子，被困在笼子里了。”困境让她迷失了方向，她的生活，一次又一次陷入被侮辱与被损害的漩涡。她既对自己的贪欲没有把握，也对自己的爱恨估计不清，为了告别过去，她把自己交给了这座城市，城市新兴的高楼大厦吞噬了她的影子；为了寻求幸福，她从一个男人奔赴另一个男人，却都是和她逢场作戏。水塔就像一张巨大的疏密有致的渔网，随时准备放纵她的欲望，或者打捞她的灵魂。她的世界，在水塔事件的影响下，逐渐变得狭窄、孤独、阴郁，谁都拒绝她，谁都厌弃她，连保润家世世代代的鬼魂也不例外。到头来，别人欠她的，她努力追索；她欠别人的，往往无法偿还。她的厄运，始于水塔，终于水塔，水塔成了她的纪念碑，成了她此生不愿回首却又无法挣脱的牢狱。

小说中，井亭医院还是箍桶巷郑老板的监狱。郑老板白手起家，生意越做越大，很快成为城南首富。不幸的是，来得太快、太多的荣华富贵，使郑老板一时无法适应而得了妄想症，总怀疑有人要暗杀他。年轻的郑老板被恐惧击垮了，只好送进井亭医院。虽然井亭医院为他提供了最好的治疗，他的恐惧症却愈来愈重，财富暴增带给郑老板的不是满足，而是精神紊乱综合征，对此，医疗专家与心理学家组成的治疗小组束手无策。但郑老板有一个奇特的病理现象，那便是对美色的极度依赖，唯

有美色能减轻他的狂躁，也唯有美色配合，能让他愉快地接受所有的治疗手段。欲望的极度释放，让郑老板失去了自我，精神病院成了他的最好去处，于腰缠万贯的他而言，那里何尝不是一座物质与精神的监狱？

由“欲”而“狱”的书写，是《黄雀记》关于欲望叙事的重要风景。无论是现实之狱，还是精神之狱，其实都是关于时代和个人的隐喻，映照出一个国家在发生巨大转型和变化时，时代和个人所遭遇到的最大窘境，这窘境便是：“在奔跑的欲望和诉求中，似乎很少有人能够停下来思考，盘整自己业已膨胀的内心。”欲望无所不在，内心一片疮痍。对此，捷克已故总统哈维尔在狱中写给妻子的信中曾说：“监狱给了我整个存在提供了一个不言而喻、不可避免的框架、背景和坐标系，在某种程度上，只有监狱环境才能够成为人类普遍境遇的隐喻。”[①] 所谓普遍境遇，不过是人类普遍欲望造成的困境。

2. 重述逃亡与回归

逃亡与回归，是苏童在欲望叙事中惯用的母题之一。对此，苏童曾这样解释：“‘逃亡’好像是我所迷恋的一个动作，尤其是前些年的创作。人只有恐惧了、拒绝了才会采取这样一个动作，这样一种与社会不合作的姿态，才会逃。我觉得这个动作或姿态是一个非常好的文学命题，这是一个非常能够包罗万象的一种主题，人在逃亡的过程中完成了好多所谓他的人生的价值和悲剧性的一面。”[②]《1934年的逃亡》开启了苏童小说“逃亡与回归”之旅的序幕，他以“回归”的情感姿态讲述了一个关于“逃亡”的故事：在一场场由本能欲望引发的饥荒、瘟疫、仇杀和淫乱中，灾难和死亡的阴影笼罩着“我”的先祖，“我”于是想逃离“父

---

① 〔捷克〕哈维尔：《狱中书——致妻子奥尔佳》，张勇进等译，台湾贸腾出版社，2012年版。
② 苏童、林舟：《永远的寻找——苏童访谈录》，《花城》1996年第1期。

亲的影子”，却又始终无处逃遁，恰如“我”曾写下的诗句：“我的枫杨树老家沉默多年／我们逃亡到此／便是流浪的黑鱼／回归的路途永远迷失”。带着这种迷惘和虚无的意绪，苏童在“枫杨树系列”和“香椿树街系列”作品中，一次又一次地演绎着“逃亡与回归”的宿命轮回。《罂粟之家》以罂粟隐喻人的原始欲望，正是这种原始欲望，导致了家族衰败的厄运。无从更改的宿命，注定了无法阻止的逃亡。而之所以逃亡，不过是因为人内心深处的某种恐惧，恐惧自身那神秘莫测的宿命，更恐惧周围那觊觎已久的欲望。《米》“是一个关于欲望、痛苦、生存和毁灭的故事”，苏童说，“我写了一个人具有轮回意义的一生，一个逃离饥荒的农民通过火车流徙到城市，最后又如何通过火车回归故里，五十年异乡飘泊是这个人生活的基本概括，而死于归乡途中又是整个故事的高潮。”[①] 乡村青年五龙迫于饥荒逃亡城市，城市的罪孽却让他在原始欲望的侵蚀下，一步一步坠入人性之恶的深渊：杀人越货、强奸性虐、疯狂复仇。欲望的释放带来欲望的满足，欲望的满足又导致生命的沉沦。最终，染上花柳病的五龙，希望随着一车大米“衣锦还乡”后“叶落归根”，却终究逃不过客死归途的命运。无论是作为乡村的逃亡者，还是作为城市的逃亡者，五龙都未曾找到逃亡的栖息地。生命消逝之际，他隐约知道“自己仍然沿着铁路跋涉在逃亡途中”。有学者认为，苏童笔下的逃亡者家族，从《1934 年的逃亡》里的陈宝年和狗崽、《米》中的五龙，到《平静如水》里的李多、《逃》中的陈三麦、《离婚指南》中的杨泊、《红粉》中的秋仪、《三盏灯》中的扁金、《我的帝王生涯》里的端白，“他们的悲剧性在于他们的逃亡与回归同时是欲望与存在的产物，无法超越欲望的逻辑和存在的匮乏本身。”[②] 欲望无边无涯，逃亡没有归宿，

---

① 苏童：《米・序言》，江苏文艺出版社，1991 年版，第 1 页。

② 程文超等：《欲望的重新叙述——20 世纪中国的文学叙事与文艺精神》，广西师范大学出版社，2005 年版，第 215 页。

苍白、沉重、脆弱且无常的生命，“总在途中”（马原语）。生命的困境就此循环往复：从一个困境逃向另一个困境，生命不止，困境永恒。

逃亡与回归的对立统一，在《黄雀记》中同样得到充分发挥。小说以祖父丢魂被关进精神病院开始，以仙女诞下怒婴后不知所终结局，通篇讲述的莫不是有关“逃”的故事。无论祖父还是仙女，抑或保润和柳生，面对生存困境，唯有选择一逃再逃，“逃”成为他们命运变幻莫测的基本形态。祖父几次从精神病院逃回家，又几次被绑回精神病院，有家不能回的他，以逃亡的姿态宣告着他的反抗与清醒。当香椿树街所有人都视他为精神病患者时，他自己十分清楚他的症结所在；当香椿树街所有人倍受欲望的折磨而丢魂时，只有他执拗地要去找回失去的灵魂。此时的祖父，不再是那个苍老、猥琐、怯懦的疯子，而是一个大智若愚的思想者，他的屡次逃亡，也因此具有了某种形而上意味。

经历了强奸事件的仙女，仓皇逃离了井亭医院那个伤心地。然而，她的逃亡之旅注定此路不通。“她像一条不安分的鱼，自以为游得很远了，最终发现一切是个幻觉，游来游去，还是逃不脱这个城市的渔网。”她在这个城市来来去去，这个城市终究没能成为她的归宿，那里埋伏着她的许多冤家。这么多年，身份早已更换为白小姐的仙女，在与男人们的周旋中自以为得计，最后仍然要用自己的身体买单。怀上有妇之夫的骨肉后，一无所有的仙女更是无处可逃。逃不过宿命安排的她，唯有失魂落魄地逃回香椿树街，等待她的，却似乎只是一个阴谋——在柳生的周旋下，她被困在一所陌生而老旧的房子里了，而房子的主人，竟是保润。命运的绳索，再次将他们三人捆绑在一起，让她无法脱身。说到底，这条街道和这所房子，毕竟不是她身心的避难所。当她决定远离此地时，逃是唯一的选择。逃离的结果，是回归井亭医院。她带着刚出生的怒婴，被迫住进了水塔。就这样，逃来逃去，仙女还是没能逃离宿命的轮回。小说结尾，仙女抛下怒婴，再次独自踏上了逃亡之旅，无人知晓她生命

的下一站在哪。她又能逃到哪儿呢？苏童没有告诉我们，仙女的命运，就此留下一个大大的问号。在《娜拉走后怎样》一文中，鲁迅告诉我们："人生最苦痛的是梦醒了无路可以走。"仙女不是娜拉，但仙女的确已走投无路。从其命运轨迹来看，再次逃离后，她"或者也实在只有两条路：不是堕落，就是回来。"

逃亡与回归的宿命，凸显的其实是人物的困境。对祖父和仙女们来说，逃离旧的困境不过是暂时的幻象，回归新的困境才是他们的存在状态。"从苏童小说中逃遁者的最后结局来看，逃遁完全是无望的挣扎，因为新的可能总是迅速变为不可能，新的希望总是迅速变为绝望。"[①]恰如小说《逃》里终其一生都在逃亡的陈三麦所言："我逃到天边也逃不掉了"。《黄雀记》中的仙女，生命状态和陈三麦何其相似，逃无可逃是他们共同的宿命，小说由此散发出一股浓郁的悲凉和创伤气质。"作为对一种过往经历的叙事，创伤故事远非对现实的逃离——逃离死亡或者相关力量，而是对生活无尽影响的明证"，所有创伤故事，"核心在于死亡危机与相关的生存危机之间的震荡：创伤事件的不堪忍受性与创伤之后幸存的不堪忍受性之间的一种双重叙事。"[②]某种程度上，《黄雀记》正是通过这样一种双重叙事，来讲述一个过往的创伤故事。

当然，苏童将中国转型时期纷繁芜杂的欲望及其困境，简化为一种宿命的叙事方式，在有力揭示生活世相的同时，也可能陷入一种写作惯性。王德威就曾指出："苏童一辈的作者从不积极探求死亡之所以发生的动机。宿命成了最好的借口"，不仅如此，"就算是最具有'时代意义'的题材，也常在他笔下化为轻颦浅叹，转瞬如烟而逝。"[③]对此，

---

① 陈娟：《记忆和幻想》，上海文艺出版社，2000年版，第343页。

② 凯茜·卡鲁斯语，转引自刘玉杰：《回忆叙事中的迷失与无家可归——〈四十一炮〉中的罗小通与〈德语课〉中的西吉·耶普森比较研究》，《世界文学评论》（高教版）2014年第4期。

③ 王德威：《南方的堕落与诱惑》，《读书》1998年第4期。

葛红兵有着相近的观点："苏童常常不能为自己笔下的人物的遭际提供一个社会性的解释，苏童笔下的人物常常是宿命的。"[①] 面对困境，苏童和他小说中的人物一样，找不到出路。于是，他将笔下人物统统交给了宿命。所幸的是，苏童对此并未袖手旁观，在演绎宿命悲剧的同时，他还希望对因欲望而陷入宿命困境中的个体施以救赎。

3．欲望、罪与救赎

苏童说，"在《黄雀记》的写作过程中，我一直在想着俄国伟大作家陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》《被侮辱与被损害的》两部代表作。"[②] 某种意义上，陀思妥耶夫斯基这两部小说，内在地影响了《黄雀记》的叙事脉络和精神取向。祖父和仙女的被侮辱与被损害令人扼腕，保润和柳生的罪与罚亦令人揪心，他们对于灵魂的救赎，则更加令人唏嘘。

保润的春天在欲望中沉沦。"春天一到，他的灵魂给身体出了很多谜语，他的身体不懂。他的身体给灵魂出了很多谜语，他的灵魂不懂。"当他游刃有余地为井亭医院的精神病人打着花样繁多的结时，他哪里知道，他的命运也被绳索就此套牢。捆绑病人让他成了艺术家，捆绑仙女却让他成了劳改犯。出狱后，尽管保润对过去蒙受的冤屈耿耿于怀，但当他得知仙女已怀孕时，他立刻选择了宽恕，并将自己的房子让给无家可归的她居住，他说，"我们清账了，不算朋友，也算熟人，孩子要紧，你就好好在这里待产吧。"故事发展至此，总算让我们看到了保润和仙女之间的裂缝在愈合，温情在滋生。然而，苏童执意要让这种温情化作悲情——一场误会，将保润的宽恕付之东流，他从一个假强奸犯，变成了一个真杀人犯。阴差阳错的宿命，无法拯救的宿命，不给保润留下任

---

① 葛红兵：《苏童的意象主义写作》，《社会科学》2003 年第 2 期。
② 苏童：《我一直在香椿树街上》，《长篇小说选刊》2013 年第 6 期。

何生机。

柳生的秋天在欲望中颓败。作为那场冤案的真正主角，柳生始终活在罪恶的阴影里。多年前的那个黄昏，他的欲望犹如金灿灿的稻浪，在仙女的身体里快乐地歌唱。只是，短暂的快乐过后，他就过上了夹着尾巴做人的生活。他侥幸躲过了一场牢狱之灾，却拖累了整个家庭，这种沉重的负罪感，抑制了他青春期特有的快乐，使他变得谦卑而世故。对仙女的强暴和对保润的诬陷，让他深受罪恶与救赎的重压。为了赎罪，他的母亲每年要给老花匠一家送礼三次；他自己则受母亲指派，先是给保润家送猪下水，接着是去井亭医院照料保润祖父；他两次想去监狱探视保润，却又临阵脱逃，保润出狱后，他处心积虑，称兄道弟，只求和解。为了赎罪，他将水塔装修成香火庙，抢磕了第一个响头，希望改过自新得到菩萨保佑；仙女回来时，他鞍前马后，百般讨好，只求宽恕。当仙女流露出要嫁给他的意愿时，他却又嫌她不干净，残忍地拒绝了她。“你欠我的债一辈子也还不清，我不过是瞧不起你，懒得让你还。”仙女的话，顿时让柳生的救赎显得苍白无力。说到底，“柳生不是拉斯柯尔尼科夫，无宗教信仰，无抽象的思考习惯和能力，他是以人情世故对待一切的，包括赎罪。他自以为无所不能，其实没有能力完成自我救赎，他所承受的‘罪与罚’，因此也无可赦免。”[1] 他欠保润十年自由，保润则让他用生命来偿还。

仙女的夏天在欲望中堕落。逃离香椿树街后，她在时代洪流中成了依靠出卖色相谋生的白小姐。她试图遗忘过去，过去的噩梦却总是像祖父房间那条蛇一样缠住她，让她活得气喘吁吁。她希望过上好日子，好日子却总是遥遥无期。爱与被爱，带给她的不是幸福，而是损害。万念俱灰之际，她想通过自杀来救赎自己，未完成的遗书却暴露出她的不认

---

① 傅小平：《作家与现实生活的美好关系，其实是高度三公尺的飞行》，《羊城晚报》2013年8月4日。

输和不宽恕："我恨死了这个世界，我恨死了这个世界。"死里逃生的她，决定对始乱终弃的庞先生实施报复。但庞太太那本《如何向上帝赎回丢失的灵魂》的书，以及她尖利的哭声击溃了她，她觉得自己真的有罪了。"我饶了姓庞的，救我自己。"当她做出这个决定的时候，她的救赎开始具有了形而上的意义。她甚至打定主意，准备做一个母亲，并愿意接受河水的训诫，洗一洗自己身心的罪恶。

"生活仍在演进，时代步伐的每一个阶段正在制造着香椿树街的新内容，但灵魂依然是我们的人生难题。"[①] 在困境面前，香椿树街的所有救赎不过是无望的挣扎。天性善良的保润，当初用绳索捆绑精神病人，希望以此拯救别人，没想到最后连自己都拯救不了。失去的青春和自由，无法重来；曾经的冤屈和伤害，无法放下。尽管保润愿意宽恕与和解，宿命却将他再次推向了绝望的深渊。多年来，柳生一直试图为自己犯下的罪进行自我救赎，终究徒劳无功。在他内心深处，"保润是一个梦魇，说来就来，不分白天黑夜。"他对仙女的牵挂与付出，也越来越像一个道义的负担。当他向菩萨祈求宽恕的时候，其他香客留下一张"柳生是个强奸犯！"的纸条，立即将他打回罪恶的原形。就在他自以为得到保润和仙女宽恕，完成了自我救赎的时候，醉酒的保润一刀结果了他的性命，他以他的死亡，彻底终结了自我救赎的过程。而仙女在他救与自救的矛盾救赎中，同样没有抵达救赎的彼岸。她与台商庞先生的情感纠葛，在信仰上帝的庞太太面前不堪一击："有罪，你们都有罪！……你们太脏了，宽恕不了了，拯救不了了，上帝也救不了你们了！"而她最后诞下的那个红婴，似乎也宣告了她救赎的失败。因为红脸婴儿的红脸，据说代表着母亲的羞耻，以致被称为耻婴、怒婴，怒婴整天暴躁而绝望地恸哭，为自己，也为他的母亲。

---

① 程德培：《捆绑之后——〈黄雀记〉及阐释中的苏童》，《当代文坛》2014 年第 4 期。

在欲望的支配下，保润、柳生和仙女的宿命注定是一出悲剧。他们的悲剧，无疑是那个时代无数个体悲剧的缩影。面对困境，他们选择了逃离；面对罪薮，他们又选择了救赎。在他们身上，不难发现我们每个人的影子。无论逃离还是救赎，都充分体现着人性的悖论，这也正是《黄雀记》的价值所在，恰如苏童所言，“作家的使命是审视社会与时代，挖掘人性这一永恒主题。”[①] 欲望中的复杂人性，让保润、柳生和仙女的过去与未来，呈现出希望与绝望交织的矛盾状态，他们的被侮辱与被损害，他们的罪与罚，就在这种矛盾状态中逐渐走向了虚无。

“南方屹立在南方，香椿树街则疲倦而柔软地靠在我一个人的怀抱里。多少年过去了，我和这条街道一样，变得瘦弱而又坚强。”[②] 写作《黄雀记》的苏童，是感性而坚毅的，那条街道，早已成为他的文学图腾。时光无声，可以想见的是，关于那条街道的逃亡行动，必定会继续；关于那条街道的救赎故事，也依然会继续。就此而言，苏童还在路上，他视之为一种精神仪式的写作，也还远没有完成。

---

① 贾梦雨：《作家的使命是审视社会与时代——访第九届茅盾文学奖得主苏童》，《新华日报》2015 年 8 月 17 日。

② 苏童：《香椿树街故事》封面语，上海人民出版社，2008 年版。

十、感觉的象征世界

《檀香刑》是出版于二〇〇一年的长篇小说。很多人都注意到了，它是莫言“艺术含量”最大的一部小说[①]，它之于莫言，甚至之于中国当代小说，都“标志着一个重大转向”[②]；莫言自己也说，《檀香刑》之后，如何继承说书人的传统，“就成为明确的追求”[③]，并把这称为“是我的创作过程中的一次有意识地大踏步撤退”[④]。当然，也有人认为，这部作品是苍白的游戏之作，并引发了较大的争议。说莫言是在“游戏”，显然言重了，《檀香刑》所寄托的作者的艺术抱负，应该很容易就辨识出来，但莫言所说的“大踏步撤退”之类的写作宣言，亦只是一个姿态而已，不必当真，毕竟文学写作不是呈一条直线前进的，许多时候，后退也可以是一种先锋，关键看作家是否有真正的探索和创造。

《檀香刑》之后，莫言又出版了《四十一炮》《生死疲劳》《蛙》三部长篇，艺术面貌各个不同，但都是争议之作，直至他获得了诺贝尔文

① 张清华：《叙述的极限——论莫言》，《当代作家评论》2003年2期。
② 李敬泽：《莫言与中国精神》，《小说评论》2003年1期。
③ 莫言：《小说与社会生活》，《用耳朵阅读》，百花文艺出版社，2012年版，第159页。
④ 莫言：《檀香刑·后记》，作家出版社，2012年版，第516页。

学奖，这个争议也没有停止。但谁都不能忽略《檀香刑》的界碑意义，都知道《檀香刑》之后，莫言的写作有了很大变化，但怎么变的，这样的变化有何意义，却还缺乏深入的研究。从《丰乳肥臀》到《檀香刑》，之间隔了六年，跨了世纪，中国文学在转型，莫言也在转型，他在写作上的思索和实践，到底呈现出了哪些新质的风格？我们又该如何评价这种新的写作风格？以莫言感觉世界的变化为入口，或许是一个有效的角度。

1. 感觉的放大

感觉绚烂，语言驳杂，想象力奇崛，这已成了莫言小说的醒目标记。从《透明的红萝卜》开始，莫言在感觉的丰富和通透上的奇异禀赋，就得到了公认，这种才华，中国当代作家几乎无人能与之相比。他不仅是在用心写作，他也是在用眼睛、耳朵、鼻子甚至舌头在写作。读他的作品，色、香、味俱全，生动、斑斓、趣味横生。这种对感觉的彻底解放，似乎把作家身上的每一个器官都调动起来了，都参与到了写作之中，他笔下的生活，不再是事象、经验，也不再是机械的实录，而成了一个生命活体。正如福克纳小说中的寒冷是有气味的，马尔克斯笔下的人物可以闻到死亡的气味，莫言的小说里也洋溢着各种生命的气息。

“生命活体”是莫言自己的表述，确也符合他的作品实际。“作家在写小说时应该调动自己的全部感觉器官，你的味觉、你的视觉、你的听觉、你的触觉，或者是超出了上述感觉之外的其他神奇感觉。这样，你的小说也许就会具有生命的气息。它不再是一堆没有生命力的文字，而是一个有气味、有声音、有温度、有形状、有感情的生命活体。”[①] 有感觉了，才有感情，有感情了，才能打动人心，这个极具价值的写作

① 莫言：《小说的气味》，《用耳朵阅读》，百花文艺出版社，2012 年版，第 83 页。

经验，始终贯穿在莫言的写作之中。莫言的任何一部作品，都不乏那些新奇的比喻，神采飞扬的摹写，它是独特的，也是有悖于我们之前的阅读经验的。比如，《透明的红萝卜》里写，“当她的情人吃了小铁匠的铁拳时，她就低声呻唤着，眼睛像一朵盛开的墨菊”，写菊子姑娘的右眼里插着一块白色的石片时，又说“好像眼里长出一朵银耳”；《红高粱》里写，高粱的叶片“像蛇一样”“缠绕着我的身体”，“奶奶神魂出舍，望着他脱裸的胸膛，仿佛看到强劲剽悍的血液在他黝黑的皮肤下川流不息”；《爆炸》里写，“父亲的手臂在空中挥动时留下的轨迹像两块灼热的马蹄铁一样，凝固地悬在我与父亲之间的墙壁上”；莫言还在小说里写吃煤，吃虫子，吃蚂蚱，吃红锈的铁筋，尤其是把食欲写到了登峰造极的地步，“我有一种奇异的感觉，感觉到香味像黏稠的液体，吸到胃里也能解馋的。香味也是物质”（《罪过》）。这样的例证还有很多。

事实上，不仅在小说中，即便在演讲和访谈中，莫言的描述也生动、形象。他写自己小时候掉到茅坑里，大哥把他捞上来按到河里洗时，自己“闻到了肥皂味儿、鱼汤味儿、臭大粪味儿”；他说自己小时候，孤独地坐在炕头或树下，看院子里蛤蟆怎么捉苍蝇：“碧绿的苍蝇，绿头的苍蝇，像玉米粒那样的、有的比玉米粒还要大，全身是碧绿，就像玉石一样，眼睛是红的”，“看到那苍蝇是不断地翘起一条腿来擦眼睛、抹翅膀，世界上没有一种动物能像苍蝇的腿那样灵巧，用腿来擦自己的眼睛。然后看到一只大蛤蟆爬过去，悄悄地爬，为了不出声，本来是一蹦一蹦地跳，慢慢地、慢慢地，一点声音不发出地爬，腿慢慢地拉长、收缩，向苍蝇靠拢，苍蝇也感觉不到”，“到离苍蝇还很远的地方，它停住了，‘啪’，嘴里的舌头像梭镖一样弹出来了，它的舌头好像能伸出很远很远，而后苍蝇就没有了”[①]。这种事物之间的联想能力，这种

---

① 莫言：《与王尧长谈》，《碎语文学》，作家出版社，2012 年版，第 71 页。

动作、细节的分解能力，都昭示出莫言不同凡响的才华。他的感觉，构成了他写作的基础。他的写作，是有血，有肉，有色调，有汁液，有味道，有质感，有声音的，这不同于中国的大多数作家。

莫言从不讳言，这种对世界独特的感受方式，是来自于自己的童年经验。那时，他无书可读，“每天在山里，我与牛羊讲话、与鸟儿对歌、仔细观察植物生长，可以说，以后我小说中大量天、地、植物、动物，如神的描写，都是我童年记忆的沉淀”[①]。躺在青草地上，看白云飘动，花朵开放，看各种小动物觅食、打架，了解事物与事物之间的差异，感受世态的冷暖，这样的经验，未必每个人都有，但对于莫言来说，却异常重要，他认为成长过程中听来、看来的经验，比后来阅读得来的经验有效得多。“一个小说家的风格，他写什么，他怎样写，他用什么样的语言写，他用什么样的态度写，基本上是由他开始写作之前的生活决定的。”[②] 从这个角度说，莫言是一个本真的作家，他的故乡和记忆为他提供了不竭的写作源泉，同时也彻底打开了他的感官系统。他是一个有生活基本面、有生命体验的作家。

对莫言的写作感觉的研究，已经很充分。莫言的小说喧嚣、躁动、气势夺人，他一直是文学界关注的中心人物，估计和他所创造的这个盛大的感觉世界密切相关。莫言很难静默，他有太多的东西想要表达，所以，你总能在他笔下，感受到一种汹涌的表达的欲望。几乎每过一段时间，他就会冲破一次感觉的禁区，更新读者对他的印象。

而我要追问的是，《檀香刑》之后，莫言的感觉方式和感觉意旨有哪些新的变化？

粗略地说，《檀香刑》之前，莫言感觉的狂放，更多还是停留在具

---

① 转引自隋峻：《千言万语　何若莫言》，《青岛日报》2011年11月17日。

② 莫言：《中国小说的传统——从我的三部长篇小说谈起》，《用耳朵阅读》，百花文艺出版社，2012年版，第166页。

象化和物质化的层面，《檀香刑》之后，莫言的感觉系统更为恣意，但他并不满足于感觉在同一平面上继续滑行，而是将这种感觉巨型化和象征化——这不仅深化了感觉的意旨空间，甚至也再造了一个作家感受世界的方式。这是莫言写作风格的重要变化。当然，这种变化不是突变，而是莫言一步步地把自己的感觉放大，使感觉景象化的同时，也把感觉推到了一个超感觉的象征世界。

在莫言之前的小说中，他的感觉很多是碎片式的、绵延的，过于指向具体的事物，所表达的也多是感觉的物质性。以莫言擅长写的孩子、身体、乳房为例，尽管样态丰富，但他终归脱不开物质层面的想象。《丰乳肥臀》已经是体量庞大的小说，但也充满着对女性的这种物质性的看法："这丫头大眼直鼻，额头宽广，长嘴方额，一脸福相，更兼那两只奶头上翘的乳房和宽阔的骨盆，一看就知道是个生孩子的健将"，"臀盘儿挺大，能生出大孩子"，"人高马大，山大柴广，生个孩子也是大个儿的"；而写到乳房，就多是这样的描写，"两个青苹果般的小奶子"，"窝窝头一样的乳房"，"两个奶头像两个枣饽饽"，等等。在莫言看来，乳房、臀部，这个《丰乳肥臀》的中心意象，依然只是肉体的、物质的、观赏性的，即便联于生命意识，也多是充满原始冲动的。莫言也确实一直这样理解着自己笔下的女性："乳房是哺育的工具，臀部是生殖的工具。丰满的乳房能育出健壮的后代，肥硕的臀部是多生快生的物质基础。"[1]尽管《丰乳肥臀》被赋予了与母亲、大地相连的观念，但这种物质性想象过度强大，感觉就显得单一化、平面化，而没能将感觉观念化、象征化，也无法使感觉成为照亮生存的一种景观。

《丰乳肥臀》第四十三章有一处描写，最为典型：

---

① 莫言：《〈丰乳肥臀〉解》，《光明日报》1995年11月22日。

她像偷食的狗一样，即便屁股上受到沉重的打击也要强忍着痛苦把食物吞下去，并尽量地多吞几口。何况，也许，那痛苦与吞食馒头的愉悦相比显得那么微不足道。所以任凭着张麻子发疯一样地冲撞着她的臀部，她的前身也不由得随着抖动，但她吞咽馒头的行为一直在最紧张地进行着。她的眼睛里盈着泪水，是被馒头噎出的生理性泪水，不带任何的情感色彩。[①]

这样的描写令人震撼：饥饿使人失去尊严。莫言不直接写“她”内心的痛苦，而是通过动作与场面的对照，表明身体的痛苦已经超越内心的痛苦——实际上，这就是精神麻木，即便有泪水，也是“被馒头噎出的生理性泪水”，这是一个灵魂已经静默的人生。你可以说莫言写了一种比单纯的精神痛苦更深的痛苦，但这个痛苦的根源，依旧是由于物质的匮乏所导致，有着很具体的原因，也很容易找到解脱的方式。感觉如果只停留在饥饿、贫困的层面绵延，或者只是在压抑、虐待、狂欢下出现的幻想，作品的重要性就会减弱。感觉的灿烂，只是写作才华的一部分，唯有将感觉观念化和象征化，感觉才会有存在意义上的深度。卡夫卡没有停留在甲虫体验的物质层面，他把自己笔下的甲虫写成了卑微生存的象征；莫言所特别推崇的鲁迅小说《铸剑》中的人物，也是向绝望而黑暗的世界反抗的复仇者的象征。

2. 从具象到象征

莫言或许意识到了，自己汪洋恣肆的感觉需要进一步观念化，才能企及新的写作高度，所以，《檀香刑》之后，他的感觉方式有了全新的

① 莫言：《丰乳肥臀》，作家出版社，2012 年版，第 437 页。

展开路径。

首先是将感觉景象化，通过创造巨型的感觉景观，使感觉不再是碎片的、物质的、经验式的，而成了一个精神的镜像。比如，莫言许多小说里都写到"吃"，写到了"肉"，这甚至是莫言感官世界中极为重要的意象，"我每天都跟我的肠子对话，他的声音低沉混浊，好像鼻子堵塞的人发出的声音"（《罪过》），"那是十六只眼睛。十六只黑沙滩村饥肠辘辘的孩子们的眼睛。这些眼睛有的漆黑发亮，有的黯淡无光，有的白眼球像鸭蛋青，有的黑眼球如海水蓝。他们在眼巴巴地盯着我们的餐桌，盯着桌子上的鱼肉"（《黑沙滩》）；更令人惊悚的是，《酒国》里写到了一道菜，"红烧婴儿"，其实是用月亮湖里的肥藕、火腿肠、烤乳猪、银白瓜、发菜做原料，但把菜做成了婴儿的形状，"哇，我的天。舌头上的味蕾齐声欢呼，腮上的咬肌抽搐不止，喉咙里伸出一只小手，把那片东西抢走了"[①]，"吃"已经异化成了一种变态的心理满足。《酒国》还写了"全驴宴"："先是十二个冷盘上来，拼成一朵莲花：驴肚、驴肝、驴心、驴肠、驴肺、驴舌、驴唇……全是驴身上的零件"，"驴菜滚滚，涌上桌来，吃得我们肚皮如鼓，饱嗝不断，大家的脸上，都蒙了一层驴油，透过驴油，显出了疲倦之色，仿佛刚从磨道里牵出来的驴子。"[②]这种器官解剖学意义上的描写，是"肉"的物质形态的展览，也是对"吃"的欲望的生理性扭曲，不可谓不壮观；但莫言的语言狂欢，多止于现象层面的铺排、叠加、堆砌，有些，直接就是简单而夸张的物质性罗列，比如："我们的肉比牛肉嫩，比羊肉鲜，比猪肉香，比狗肉肥，比骡子肉软，比兔子肉硬，比鸡肉滑，比鸭肉滋，比鸽子肉正派，比驴肉生动，比骆驼肉娇贵，比马驹肉有弹性，比刺猬肉善良，比麻雀肉端庄，比燕子肉白净，比雁肉少青苗气，比鹅肉少糟糠味，比猫肉严肃，比老

① 莫言：《酒国》，作家出版社，2012年版，第89—90页。
② 莫言：《酒国》，作家出版社，2012年版，第157—158页。

鼠肉有营养，比黄鼬肉少鬼气，比猞猁肉通俗。”[1]这样的感觉是物质的，话语再丰富，给人留下的印象都是一种语言的饶舌，它缺乏深入人心的力量。

直到《四十一炮》，莫言笔下“肉”的意象，才开始真正脱离它的物质性，真正成了欲望的象征。从《酒国》的“红烧婴儿”“全驴宴”，到《四十一炮》中的“肉食节”，这个过程，就是把感觉景象化、巨型化的过程：

肉食节要延续三天，在这三天里，各种肉食，琳琅满目；各种屠宰机器和肉类加工机械的生产厂家，在市中心的广场上摆开了装饰华丽的展台；各种关于牲畜饲养、肉类加工、肉类营养的讨论会，在城市的各大饭店召开；同时，各种把人类食肉的想象力发展到极限的肉食大宴，也在全城的大小饭店排开。这三天真的是肉山肉林，你放开肚皮吃吧，能吃多少就吃多少。还有在七月广场上举行的吃肉大赛，吸引了五湖四海的食肉高手。冠军获得者，可以得到三百六十张代肉券，每张代肉券，都可以让你在本城的任何一家饭馆，放开肚皮吃一顿肉。当然，你也可以用这三百六十张代肉券，一次换取三千六百斤肉。在肉食节期间，吃肉比赛是一大景，但最热闹的还是谢肉大游行。就像任何节日的节目都是慢慢地丰富多彩起来一样，我们的肉食节也不例外。[2]

从吃肉到肉食节，肉的形态景象化了。这个巨型的肉的寓言，其实就是人类欲望的象征。肉的泛滥，就是欲望的泛滥；罗小通对肉的渴望如此强烈，他无法控制自己，只能做肉的奴隶，也就是欲望的奴隶。他夺得吃肉比赛冠军之后，更是站在了欲望之巅，这个欲望，足可以把他

---

① 莫言：《酒国》，作家出版社，2012 年版，第 107 页。
② 莫言：《四十一炮》，作家出版社，2012 年版，第 92 页。

自己完全吞没。

肉的感觉巨型化之后，肉就成了一种象征。《四十一炮》是从莫言之前的中篇小说《野骡子》的基础上扩大而成的，《野骡子》里的罗小通，不过就是一个喜欢吃肉小孩，他对肉的全部渴望，都和饥饿、和身体感受有关，肉在他眼中，就只是肉而已，是完全物质的感觉；但到了《四十一炮》，罗小通对肉的渴望、占有、想象，已经观念化、象征化了，它既可让罗小通快乐、癫狂——“世界上的肉千千万，但有福气被懂肉爱肉的罗小通吃掉的，实在是太少了。所以我也就理解了肉的激动。在我拿着肉往嘴巴里运动的短暂的过程中，肉的晶莹的眼泪迸发出来，肉的眼睛亮晶晶地盯着我，肉的眼睛里洋溢着激情。我知道，因为我爱肉，所以肉才爱我啊。世界上的爱都是有缘有故的啊。肉啊，你也让我很感动，你把我的心揉碎了啊，说实话我真是舍不得吃你，但我又不能不吃你”[①]，也可以让罗小通绝望，尤其是发现自己的妹妹吃肉而死之后，“我对肉充满了厌恶，还有仇恨，大和尚，从此我就发誓：我再也不吃肉了，我宁愿到街上去吃土我也不吃肉了，我宁愿到马圈里去吃马粪我也不吃肉了，我宁愿饿死也不吃肉了……”[②]罗小通从喜欢吃肉，到崇拜肉，再到对肉所代表的欲望世界的反思、觉悟，这是罗小通的成长史，也是欲望从膨胀到溃败的历史。

也就是说，《野骡子》中的罗小通只看到肉的物质性的时候，他本身也就成了物质性的存在。肉的感性形式的召唤，使罗小通只意识到自己有一个肉体的自我，在这个自我里，欲望是真正的主体，精神性的自我是缺席的。他所有面对肉的反应，都是生理性反应，他在普遍饥饿的中国，大吃大喝，这不过是莫言所创造的一个关于“吃”的幻象。一边是根本性的匮乏，一边是无度的享乐，背后隐含的是作者对现实的批判。

---

① 莫言：《四十一炮》，作家出版社，2012 年版，第 276 页。
② 莫言：《四十一炮》，作家出版社，2012 年版，第 353 页。

《四十一炮》中的罗小通就不同了，他不再只被肉的物质性所迷惑，他对肉的反应，也不再是单一的生理性反应，他的感觉是复杂的。他最终能洞察肉所代表的本能世界、欲望世界的罪恶，就和他的感觉超越了物质性有关。他在与肉的博弈中自我发现、自我觉醒。肉体性的自我之外，一个精神性的自我觉醒了，虽然这个自我也未必能够逃离欲望的控制，未必能在欲望的苦海中解脱，但这个内在自我的觉醒，至少象征了肉体与精神的冲突不会停止。这个维度，在《野骡子》里是没有的。《野骡子》里的罗小通，只有吃肉的渴望以及吃不到肉的痛苦，他身上迸发出了只是生理的本能；到《四十一炮》，罗小通成长了，觉悟了。一个关于欲望的故事，变成了一个反抗欲望、寻求解脱之路的故事。

一个是本能欲望的隐喻，一个是内心对欲望的彻悟，从《野骡子》到《四十一炮》，莫言走完了从感觉具象化到感觉象征化的过程。

3. 感觉作为一种景象

感觉象征化的意识，也贯穿在《檀香刑》之后的几部长篇之中。莫言的小说多写农村，他笔下有很多关于农作物、农事活动、动物、鬼怪的描写。以动物视角的小说为例，他早期的《白狗秋千架》中的狗，《透明的红萝卜》中的鸟和鸭子，《金发婴儿》中的公鸡，《球状闪电》中的刺猬与奶牛，《红蝗》中的红蝗，《牛》中那头被阉割了的小公牛，都是这个世界的观察者，有些还是小说的叙事者。以动物的眼光看人，和以人的眼光看人，二者是完全不同的。在莫言笔下，动物比人更善良，也更值得信任。

真正把动物的感觉做巨型化处理的，是莫言出版于二〇〇六年的长篇小说《生死疲劳》。这部小说写了人与土地的复杂关系，其中最为重要的人物是西门闹，他本是乐善好施的地主，土地革命时被枪毙了，他

不服，就在阴曹地府里喊冤，无论遭受什么酷刑都不认罪，他请求阎王爷放他回人间，他要当面问一下那些人，“我到底犯了什么罪？”阎王爷只好同意他转生为驴、牛、猪、狗、猴、大头婴儿蓝千岁，进入“六道轮回”，希望以此来平息他心中的仇恨和冤屈。小说通过“驴折腾”“牛犟劲”“猪撒欢”“狗精神”等几个部分的叙事，让西门闹在死与生之间不断轮回，进而书写历史的荒诞、人世的无情、生命的悲欢离合。只是，西门闹的每一次轮回，无论怎么任劳任怨或忠心耿耿，都没有得到真正的超脱，他一次又一次地堕回到“畜生道”，做驴时死于饥民之手，做牛时被人烧死，做猪时为救人而死，做狗时为蓝脸殉难，做猴时被蓝解放开枪打死，一次比一次死得壮烈。最后终于轮回成了一个人，却是一个不健全的、永远长不大的大头婴儿。西门闹始终是一个冤魂的形象。

《生死疲劳》既像中国的神怪小说，也像西方的魔幻现实主义小说，它彻底打通了人、鬼、神的界限，尤其是让驴、牛、猪、狗、猴等动物共同登场，把人的视角与动物的视角合而为一，这是一个很大的架构，它不仅是对动物视角的高度变形和无限夸张，也是对五十多年来中国人的苦难生活的集中审视。《生死疲劳》超越了莫言过去小说中一切关于动物的想象，他创造的是一个巨型的动物形象系统，明明是历史的悲剧，却常常以喜剧的方式呈现，里面的一切生灵都充满着“欢”“闹”的激情，爱恋、吃醋、争斗、仇恨、互相折磨，各种冤孽，各种悲歌，都被汇聚于这个巨型的生死轮回之中。小说的人物关系、人物形象、行为方式，都是荒诞的、不近常情的，但正是这种无处不在的巨型的荒诞感，成了历史苦难的象征。

在《蛙》中，姑姑要丈夫郝大手根据她的口述做出两千八百个泥娃娃，希望以此来赎罪，也是一个象征。莫言以前的小说，写过不少婴儿，畸形的、早产的、夭亡的、被遗弃的、被杀害的，但到了《蛙》中，以两千八百个泥娃娃为象征，是之前小说感觉的放大。可以想象，两千八百

个泥娃娃排列在那里，是何等壮观，正如姑姑数算出自己接生出来的孩子有九千八百多个，她想象这些孩子一齐哭的时候，哭声是多么地动听，又是多么地震撼人心。还有，莫言之前的小说，喜欢写人的器官和身体意象，到了《蛙》，他干脆以身体部位和人体器官为一个地方的孩子们取名，譬如陈鼻、赵眼、吴大肠、孙肩、陈眉、王肝、王胆、吕牙、肖上唇、肖下唇，等等，这也是一种感觉的放大，一群人聚在一起，就像是一个巨型的身体集会。这固然有幽默和戏谑的成分，但也一定包含着作者深切的写作用心。

感觉只是碎片和意识流的时候，那不过是作家写作才华的华彩流露，感觉一旦放大，成了巨型的景象，就一定会承载某种观念和价值。莫言奔放的想象力，一次又一次地突破常规，找寻新的形式，建构新的形象，目的也就是为了把感觉变成生存的景象，把人物变成精神的象征。《透明的红萝卜》中黑孩的沉默是象征，《红高粱》中“我爷爷”和“我奶奶”在高粱地里的激情是象征，《丰乳肥臀》中上官金童的恋乳症是象征，《四十一炮》中兰大官的疯狂性爱史是象征，《生死疲劳》中蓝脸的单干是象征，西门闹不断为自己申冤是象征，《蛙》中的泥娃娃也是象征。“莫言的想象力归根结底还是为他的观念服务的”[①]，确实如此。伟大的小说不仅洋溢着生动的感觉，更是充满象征。

而在感觉的象征化进程中，最具代表性的作品还是《檀香刑》。

《檀香刑》的核心内容是残酷的刑罚。六大行刑场面——赵甲观看刽子手处决犯人；余姥姥腰斩国库兵丁；余姥姥和赵甲用“阎王闩”处死小太监；赵甲斩首“戊戌六君子”；赵甲凌迟因刺杀袁世凯而被捕的钱雄飞；赵甲为孙丙上檀香刑——施的都是酷刑，有些刑罚场面，莫言写了二十几页，把人对刑罚的所有感觉都巨型化、景象化了——追溯起

---

① 邓晓芒：《莫言：恋乳的痴狂》，杨扬编：《莫言研究资料》，天津人民出版社，2005年版，第261页。

来，这个巨型的刑罚景象，依然是莫言之前作品感觉的放大。《红高粱》写过剥人皮，《筑路》写过剥狗皮，《复仇记》写过剥猫皮，《灵药》写过挖心取胆，场面都很血腥，但这些令人惊骇的感觉，在《檀香刑》里都被放大了。或者说，比起《檀香刑》中的凌迟和檀香刑来，之前写的就只能算是小场面、小感觉了。

父亲看到孙五的刀子在大爷的耳朵上像锯木头一样锯着。罗汉大爷狂呼不止，一股焦黄的尿水从两腿间一蹿一蹿地呲出来。父亲的腿瑟瑟颤抖。走过一个端着白瓷盘的日本兵，站在孙五身旁，孙五把罗汉大爷那只肥硕敦厚的耳朵放在白瓷盘里。孙五又割掉罗汉大爷另一只耳朵放进瓷盘。父亲看到那两只耳朵在瓷盘里活泼地跳动，打得瓷盘叮咚叮咚响。

……

孙五操着刀，从罗汉大爷头顶上外翻着的伤口剥起，一刀刀细索索发响。他剥得非常仔细。罗汉大爷的头皮褪下。露出了青紫的眼珠。露出了一棱棱的肉……[①]

这是《红高粱》中著名的罗汉大爷被剥皮的惨剧。这样的描写，除了让人感受到残暴之后，还令人产生一种狂欢、怪诞之感。按照拉伯雷的要求，怪诞本质上是肉体的，是与肉体有关的过度行为，这种对肉体的摧残中，存在着以猥亵、残忍乃至野蛮为快乐的原始快感，而夸张和过度正是怪诞风格的主要特征之一[②]。莫言笔下的很多人物描写都给人一种怪诞感，《透明的红萝卜》那个头大、脖子长的黑孩子，《白棉花》

---

① 莫言：《红高粱家族》，作家出版社，2012年版，第32—33页。

② 〔苏〕M. 巴赫金：《拉伯雷研究》，李兆林、夏忠宪等译，河北教育出版社，1998年版，第351—352页。

中脸上布满青紫的疙瘩、马牙、驴嘴、狮鼻、两只呆愣愣的大眼的国忠良，《麻风女的情人》中那各个没有眉毛、没有睫毛的麻风女，等等。莫言所喜欢写的对肉体的刑罚，也都夹杂着残忍和怪诞。《灵药》中，"爹"端详着从肝脏上剥离下来的马魁三的胆囊，"宛若一块紫色的美玉"；《筑路》中，狗皮剥下来后，"狗脊梁上的环节像一串山楂糖葫芦"；《月光斩》中，那颗挂在树上的人头"被乌鸦啄得千疮百孔"。怪诞的描写中，透着恐怖和惊悚。

莫言对肉体暴力有着近乎痴迷的热爱，但在写作《檀香刑》之前，这些书写还多是片断的，感觉也还是零碎的。《檀香刑》就完全不同了，在这部小说中，莫言不仅把刑罚景象化、巨型化了，而且，针对肉体的刑罚本身就成了小说的主角，最终，刑罚也成了象征。

师傅说凌迟美丽妓女那天，北京城万人空巷，菜市口刑场那儿，被踩死、挤死的看客就有二十多个。师傅说面对着这样美好的肉体，如果不全心全意地认真工作，就是造孽，就是犯罪。你如果活儿干得不好，愤怒的看客就会把你活活咬死，北京的看客那可是世界上最难伺候的看客。那天的活儿，师傅干得漂亮，那女人配合得也好。这实际上就是一场大戏，刽子手和犯人联袂演出。在演出的过程中，罪犯过分地喊叫自然不好，但一声不吭也不好。最好是适度地、节奏分明的哀号，既能刺激看客的虚伪的同情心，又能满足看客邪恶的审美心。师傅说他执刑数十年，杀人数千，才悟出一个道理：所有的人，都是两面兽，一面是仁义道德、三纲五常；一面是男盗女娼、嗜血纵欲。面对着被刀脔割着的美人身体，前来观刑的无论是正人君子还是节妇淑女，都被邪恶的趣味激动着。凌迟美女，是人间最惨烈凄美的表演。师傅说，观赏这表演的，其实比我们执刀的还要凶狠。师傅说他常常用整夜的时间，翻来覆去地回忆那次执刑的经过，就像一个高明的棋手，回忆一盘为他赢来了巨大

> 声誉的精彩棋局。在师傅的心中，那个美妙无比的美人，先是被一片片地分割，然后再一片片地复原。在周而复始的过程中，师傅的耳边，一刻也不间断地缭绕着那女子亦歌亦哭的吟唤和惨叫。师傅的鼻子里，时刻都嗅得到那女子的身体在惨遭脔割时散发出来的令人心醉神迷的气味。[①]

除了受刑者、观刑者的感受，这里还出现了行刑者的声音。《檀香刑》的重要，就在于莫言为一种刑罚的完成建立起了三位一体的观察角度。三种声音，一种是哭号，一种是被“邪恶的趣味激动着”，一种是嗅到了“令人心醉神迷的气味”，前两种声音，很多人都写过，尤其是鲁迅，对酷刑教育、看客心理的分析都入木三分，他在二十世纪二十年代便说过，别国的硬汉之所以比中国的多，是因为我们的监狱比别人难坐。但能把第三种声音，也就是刽子手的心理，写得如此真实、细密的，莫言肯定是第一人。刽子手是对人的肉体进行虐杀，看客“拿‘残酷’做娱乐，拿‘他人的苦’做赏玩，做慰安”[②]则是一种对人的精神的虐杀。刽子手赵甲是把犯人看作一具纯粹的肉体，“一条条的肌肉、一件件的脏器和一根根的骨头”，他视杀人为一门神圣的技艺，其终极目的是为了进入“屠刀与人，已经融为一体”的境界。

赵甲的视角非常重要。《檀香刑》因为写了他的感受，刑罚才能成为一个巨型的景象——五百刀的凌迟“杰作”是一种景象，六大行刑场面合起来又是一种景象。把刑罚景象化之后，小说中的肉体暴力就不再是一些感觉的碎片；感觉一旦巨型化后，就超越了感觉本身，而成了观念，成了象征。在这个象征世界里，照见的不仅是专制的黑暗，统治者

---

① 莫言：《檀香刑》，作家出版社，2012 年版，第 238 页。

② 鲁迅：《热风 · 随感录六十五　暴君的臣民》，《鲁迅全集》第 1 卷，人民文学出版社，1981 年版，第 366 页。

残忍的笑，也还有各种不同的人性：有恐惧，有快意，有同情，有邪恶，也有隐秘的痛苦……

莫言在许多场合都自辩说，《檀香刑》中残暴场面的描写是必要的，这是小说艺术的需要，而不是他自己的心理需要。这不无道理。假若没有这些残暴场面，没有刽子手的心理揭示，我们不会意识到自己置身一种黑暗文化的传统中，“每个人都会在不同的时刻，扮演着施刑者、受刑人或者观刑人的角色”[①]，而更具象征意义的是，很可能每个人的心理都潜藏着一个刽子手的灵魂。没有这个象征的维度，莫言也不敢说，“我的长篇小说《檀香刑》，是一部悲悯之书”[②]。

4. 创造一个象征世界

论及莫言在《檀香刑》之后的写作变化时，多数研究者都是从莫言借鉴传统戏曲资源、叙事结构上着手，指出他把语言改造成具有了本土的风格，甚至有人以《生死疲劳》用了章回体，联想到莫言是否要退回到中国传统之中。其实这都只是表面现象。如果这个结论成立，那《蛙》用了书信体又该怎么来解释？不否认，莫言想借由传统戏曲、章回体等资源向传统说书人致敬，但把他说的“大踏步撤退”简单地理解为回到传统，那就上了作家的当了。事实上，莫言笔下的章回体只是一个噱头，无论标题语言的对仗、还是故事的首尾呼应，都和古代的章回体小说相去甚远；他在《生死疲劳》里的核心思想“六道轮回”，也和佛教教义关系不大。莫言的语言探索，不仅有脱离西方翻译腔的冲动，他也反抗五四新文学以来所建立起来的普通话传统，他想创造一种自己的杂语风格，所以，民间古语、传统话语、政治语汇、翻译语体、流行用语，都

---

① 莫言：《京都大学会馆演讲》，《用耳朵阅读》，百花文艺出版社，2012 年版，第 98 页。
② 莫言：《捍卫长篇小说的尊严》，《当代作家评论》2006 年 1 期。

可为他所用。他小说中的语言，往往信手拈来，东拉西扯，天马行空，滔滔不绝，多种语言的混杂，才是他要追求的效果。就此而言，说莫言在《檀香刑》之后回归传统是一种误会，我恰恰认为，包括《檀香刑》在内，莫言后面这几部长篇小说，都与传统小说关系不大，他写的仍然是现代小说。

传统小说没有这种恣肆、狂放、巨型的感觉描写，更没有把感觉观念化、象征化的实践。感觉象征化是现代小说的重要标志。而从具象性的感觉走向象征性的感觉，更是莫言成为大作家所迈出的至关重要的一步。

感觉象征化后所创造的世界，才是属于莫言独有的世界，就像卡夫卡、福克纳、马尔克斯，都在自己的象征世界里写作。他们的写作，既是现实的，也是非现实的；既是写实的，也是寓言的。王安忆说："莫言有一种能力，就是非常有效地将现实生活转化为非现实生活，没有比他的小说里的现实生活更不现实的了。他明明是在说这一件事情，结果却说成那一件事情。仿佛他看世界的眼睛有一种曲光功能，景物一旦进入视野，顿时就改了面目。并不是说与原来完全不一样，甚至很一样，可就是成了另一个世界。"[①] 这个锐见，用来形容他《檀香刑》之后的写作更为准确。尤其是对感觉的景象化、巨型化、象征化处理上，《檀香刑》之后，这已是莫言普遍采取的写作方法。从《檀香刑》始，莫言完全进入了虚拟世界，他似乎已无兴趣摹写现实世界，而志在创造属于自己的世界。《檀香刑》中的刑罚场景是他创造的，里面的猫腔虽然和莫言故乡的茂腔小戏有关，但基本唱腔、唱词也是他创造的；《四十一炮》中的肉食盛宴，以及面对肉的狂欢、崇拜乃至绝望的景象，是他创造的；《生死疲劳》中以驴、牛、猪、狗、猴为叙事视角，那个混合着

① 王安忆：《喧哗与静默》，《当代作家评论》2011 年 4 期。

人、鬼、神的魔幻世界是他创造的；《蛙》中那个数以千计的被接生和被扼杀、连同那两千八百个泥娃娃的婴儿世界是他创造的。这些小说的意旨，都不再是局部象征，而是整体象征——这个象征世界的出现，也是中国小说史上所未曾有过的。

莫言的一些小说，外衣可能是传统的，但内核却是现代思想。这个现代思想，就来自于莫言将自己所擅长的感觉描写景象化、象征化。一部小说，光有自己的说话腔调是不够的（莫言经常强调，“作家应该有自己的腔调，应该发出自己独特的声音”[①]），他还必须进入虚拟和象征的世界，必须有自己的思想。很明显，《檀香刑》之后，莫言对具象现实的描写，都为了创造那个象征世界，为了表达一种现代精神。

而这个象征世界的创造和现代精神的表达，其核心的要义，用莫言自己的概括，那就是：“把好人当坏人写，把坏人当好人写，把自己当罪人写。”[②]前两句，旨在强调人的复杂性，因为每个人都是善恶同体的。“凡是人的灵魂的伟大的审问者，同时也一定是伟大的犯人。审问者在堂上举劾着他的恶，犯人在阶下陈述他自己的善；审问者在灵魂中揭发污秽，犯人在所揭发的污秽中阐明那埋藏的光耀。这样，就显示出灵魂的深。”[③]这是鲁迅评论陀思妥耶夫斯基小说的一段话，莫言多次讲到这段话的意思，这直接启发了他如何“把好人当坏人写，把坏人当好人写”。但莫言的表述中，最有价值的是后面这句，“把自己当罪人写”，这个写作转向，可谓极大地扩展了他小说中的精神空间。

甚至可以说，对于一个作家而言，所有感觉中最为重要的感觉就是罪感，而关于罪感最重要的象征就是赎罪与忏悔。一个作家可以不信宗

---

① 莫言：《故乡·梦幻·传说·现实——2008年8月与石一龙对话》，《莫言对话新录》，文化艺术出版社，2010年版，第417页。

② 莫言：《我的文学经验》，《用耳朵阅读》，百花文艺出版社，2012年版，第287页。

③ 鲁迅：《集外集·〈穷人〉小引》，《鲁迅全集》第7卷，人民文学出版社，1981年版，第95页。

教，但不能没有宗教情怀。所谓罪感意识，就是看见自己的有限、亏负，叩问自己的内心，冀望一种美好和永恒。这是作为一个人面对自己灵魂的方式，而非专属于基督教的神性概念。《红楼梦》的作者并没有受基督教影响，但他在开卷第一回的作者自叙里，两次提到“罪”：“半生潦倒之罪”，“我之罪固不免”。现代中国以来，鲁迅之后有自审意识的作家不多，莫言是其中一个，他很早就说，“我们的封建文化背景下的文学，缺少触及灵魂的传统，我们太多复仇的文学，太多复仇的教育，却没有宽恕和忏悔的传统”[①]。他坚持反思自己，主张把每一个人都置于拷问席上，从黑的拷问出白的，从白的拷问出黑的，尤其需要来一场自我拷问。“所谓一个作家的反思、文学的反思，最终都是要体现在作家对自己灵魂的剖析上。如果一个作家能剖析自己灵魂的恶，那么他看待社会、看待他人的眼光都会有很大的改变。”[②]为此，他甚至喊出了鲁迅式的“他人有罪，我也有罪”[③]的沉痛之音。

正因为有这样一种精神自觉，莫言并不像一些论者所说，是在一味地展示残酷、恶心、肮脏，哪怕在他具狂欢色彩的作品里，也还是有一束同情与悲悯的眼光在关注着人的命运。所以，在《丰乳肥臀》里，他让上官金童在绝望中皈依，他的耳边响起了“以马内利”“哈利路亚”的声音，这暗示了他和母亲最后的精神归宿。《檀香刑》越到后面，就越是充满悲悯之情——出于悲悯，百姓们集体下跪为孙丙求情；出于悲悯，知县钱丁甘冒生命危险杀死孙丙，以使他免受酷刑折磨；出于悲悯，乞丐舍己救人；出于悲悯，孙丙曾对一个德国士兵手下留情，如今自己却成了祭物，成了一台戏。《四十一炮》里，有一种慈悲和平等的精神，

---

① 莫言：《试论当代文学创作中的十大关系》，《用耳朵阅读》，百花文艺出版社，2012年版，第228页。

② 莫言：《作家应该爱他小说里的人物——与马丁·瓦尔泽对话》，《莫言对话新录》，文化艺术出版社，2010年版，第379页。

③ 莫言：《他人有罪，我也有罪》，《南方人物周刊》2012年36期。

看着那些在欲望的深渊里痛苦挣扎的芸芸众生，如何一点点成了欲望的奴隶，作者的批判中带着同情；罗通良心未泯，他在超生台上连坐七天，是一种赎罪的形式，罗小通经过炼狱般的痛苦之后，也醒悟了。《生死疲劳》里，也有一种慈悲，在一次又一次的转世轮回里，西门闹的仇恨也在一点点消失，阎王说，“把所有的仇恨发泄干净，然后，便是你重新做人的时辰”。这完全是一种中国式的宽恕。从悲悯（《檀香刑》）到慈悲（《四十一炮》），从慈悲再到宽恕（《生死疲劳》），莫言走了一条他自己理解的叩问灵魂的写作之路，但他终究无力探究灵魂的拯救、上帝在哪里这类的问题，他只是凭直觉为存在设置问题——有苦难，就应该有拯救；有罪恶，就应该有审判；有自省，就应该有忏悔；有绝望，就应该有希望。《檀香刑》里，他让那个身怀六甲的孙眉娘活了下来，这就是希望，但苦难依旧在，罪也依旧在，即便生下腹中的孩子，我想，孙眉娘的内心也不能由此获得真正的安宁。

真正把罪的感觉、忏悔者的声音景象化、象征化的，是《蛙》。《蛙》放大了莫言之前那些碎片化的罪感意识和忏悔精神，真正践行了他“把自己当罪人写”的写作观念。

《蛙》的潜在主题是说，所有人都是有罪的。执行政策的人、受迫害者、告密者、旁观者、无名的群众，都共同生活在一个罪恶的世界里，也共同制造了许多悲剧。但罪感最强烈的是姑姑。姑姑年轻的时候，接生了近万名新生儿，造福于乡野，受人敬重，中年之后的姑姑，作为计生工作人员，为维护国策，经她之手也扼杀了两千八百个胎儿。姑姑的形象，之前在《爆炸》《弃婴》等小说中出现过，但《蛙》中的姑姑更饱满、更深刻。莫言借蝌蚪的口说：“我不抱怨姑姑，我觉得她没有错，尽管她老人家近年来经常忏悔，说在手上沾着鲜血。但那是历史，历史是只看结果而忽略手段的，就像人们只看到中国的万里长城、埃及的金

字塔等许多伟大建筑，而看不到这些建筑下面的累累白骨。”[1]小说的最后，蝌蚪也安慰姑姑说，“您不要自责，不要内疚，您是功臣，不是罪人”，但姑姑依然觉得自己是有罪的，赎罪的过程远没有完成：

一个有罪的人不能也没有权利去死，他必须活着，经受折磨，煎熬，像煎鱼一样翻来覆去地煎，像熬药一样咕嘟咕嘟地熬，用这样的方式来赎自己的罪，罪赎完了，才能一身轻松地去死。[2]

后来，姑姑在罪的重压下自杀，但被救了回来，她的忏悔一直没有真正完成。她和丈夫一起做了两千八百泥娃娃，这看似是一个盛大的忏悔仪式，但姑姑面对泥娃娃的念念有词，也不过是一个空洞的自我安慰的姿态而已。泥娃娃后来被想生孩子的女性重金收购，而蝌蚪这个忏悔者也对有悖人伦的代孕开始变得心安理得，这又从另一个角度证实了中国式赎罪方式的虚妄。或许，无论历经多少苦难，上帝也不会出现，那个因罪而有的审判，也只会是一个疑案，因为有太多的理由可以证明你有罪，也可以证明你无辜。谁才是罪人？没有人可以做出判决，也没有人有这个权柄做出判决，因为每一个人都是罪人，而罪人是没有权力定罪别人的。我唯一知道的事实是：我是罪人。这是《蛙》所发出的最强音。

尽管在罪与忏悔的主题开掘上，莫言是不彻底的，但他至少从正面把这个问题提出来了。之前，他的罪感也许是隐约的、零星的，到了《蛙》，这种罪感已经扩大成为一种景象，一个象征。莫言在《蛙》中设置的角色蝌蚪，明显有他自己的影子，蝌蚪的罪感与忏悔意识，就是“把自己当罪人写”的一个写照。视自己为罪人，这对于一个作家而言，是灵魂的一次赤裸展示，也是省思个人内心黑暗的方式，没有解剖自己的

① 莫言：《蛙》，作家出版社，2012 年版，第 151 页。
② 莫言：《蛙》，作家出版社，2012 年版，第 346 页。

勇气的人，是难以如此宣告的。中国传统文化历来不讲“罪”，只讲“本心”，大家宁愿用世俗的“不正派”“不体面”代替罪的观念，“‘罪’这个概念使任何一位高贵的知识分子有一种难堪的、有失尊严的感觉”[①]，但莫言在《檀香刑》之后，直面了“我是罪人”这个事实，并使之成为最近一部长篇小说《蛙》的中心观念。当认罪、赎罪、忏悔成了一种景象，作为追问者的莫言，就不再只是一个感觉丰富、绚烂的作家，而是一个能把感觉观念化、灵魂象征化的作家。后者极大地扩展了莫言的精神体量。我想，这个精神体量的扩展，灵魂叩问的深化，才是莫言之所以能获得二〇一二年度诺贝尔文学奖的真正原因。

---

① 〔德〕马克斯·韦伯：《儒教与道教》，王荣芬译，商务印书馆，1997年版，第280页。

余绪：人心的省悟

1. “文德敬恕”

对于当下的文学，我有很多想法，有一些在我之前的文章和论著里写到了，有一些却没有完全说出来。即便说到中国当代文学尤其是当代小说的一些不足，我也会说得很温和。不是我看不出一些作家的缺陷在哪里，而是即便在批评作家的缺陷时，我现在也更愿意用一种善意、宽恕的方式说话。以前我是觉得批评家的批判力度应该很大，所以一直欣赏那些尖锐、泼辣的文字，最近对这种说话方式开始有所警惕。之所以会有这种心境变化，主要是因为两个大学者的话，提醒了我。一个是哲学家梁漱溟，一个是国学大家钱穆。梁漱溟说自己越对人类的生命有了解，就越觉得人类真是可悲悯的，他的原话是这样说的：

所谓对人类生命有了解是什么？就是了解人类生命当真是可悲悯的。因为人类生命是沿着动物的生命下来的；沿着动物的生命而来，则很近于一个动的机器，不用人摇而能自动的一个机器。机器是很可悲悯的，他完全不由自主。我之所谓可悲悯，就是不由他自主。很容易看见

的是：我们活动久了就要疲劳睡觉，不吃饭就饿，很显著的像机器一样。其他好恶爱憎种种情欲，多半是不由自己。看这个贪，看那个爱，怠忽懒惰，甘自堕落，不知不觉的他就那样。照我所了解的，人能够管得住他自己的很少。假如好生气，管住不生气好难！在男女的关系上，见面不动心好难！他不知怎的念头就起了。更如好名、出风头等，有时自己也知道，好歹都明白，可是他管不了自己。

因为我对人类生命有了解，觉得实在可悲悯，可同情，所以对人的过错，口里虽然责备，而心里责备的意思很少。他所犯的毛病，我也容易有。平心说，我只是个幸而免。……这样对人类有了解，有同情，所以要帮助人忏悔、自新；除此更有何法！人原来如此啊！[①]

这段话收在梁漱溟的《朝话》一书里，他说得很朴白，但实在，有理。最初读的时候，我的心里是有触动的。他提到了人的生命是值得悲悯、值得同情的，看到了这个事实，你对别人的过错，就不会揪着不放，"口里虽然责备，而心里责备的意思很少。"为什么？因为这样的错误，我也可能犯的。梁漱溟说这话时，年纪还轻，但已经有一种老人才有的沧桑和智慧了，我很佩服。之前我也是尽量以善意、同情的眼光来看世界的，自我的审视，也一刻没有停止过，但世界太喧嚣，人心是很容易走入歧途的。慢慢地，要求别人就比要求自己还高了。这真是令人羞愧。

其实，很多年前，我就熟读《圣经》，也在文章中多次征引《马太福音》七章的话："为什么看见你弟兄眼中有刺，却不想自己眼中有梁木呢？你自己眼中有梁木，怎能对你弟兄说：'容我去掉你眼中的刺'呢？你这假冒为善的人！先去掉你自己眼中的梁木，然后才能看得清楚，去掉你弟兄眼中的刺。"——在"刺"与"梁木"之间，谁大谁小，客

---

① 梁漱溟：《忏悔——自新》，见《朝话：人生的省悟》，百花文艺出版社，2005年版，第4—5页。

观标准本来是很清楚的，但一旦自己的眼睛模糊了，心迷乱了，就会犯只看见别人眼中的刺、看不到自己眼中有梁木的悲剧。有些人，批评起别人来，勇往直前，可对自己存在的问题，却从不触及，这样的批评，自然不会让人服气。其实，文学不是不可以批评，而是批评者要有健康、冷静、同时饱含尊重别人劳动的心态，说起话来，才会比较客观、合乎情理。也就是说，相比于批评别人，悔悟自己可能更加重要。我愿意这样要求自己。

还有一个是钱穆。他的《中国文学论丛》一书，给了我很多以前没有的文学启发。这本书里面有一篇文章，叫《中国文学中的散文小品》，见解精到，这个我暂时不去说它。我只说里面的一段话，对我产生了触动的一段话。钱穆说：

> 五四以来，写文章一开口就骂人，不是你打倒我，就是我打倒你，满篇杀伐之气，否则是讥笑刻薄，因此全无好文章。①

这话是说得很重的，但也并非全无道理。钱穆不喜欢陈独秀的文章，就是因为里面多有杀伐气。钱穆是喜欢讲文学的性情和修养的。其实，五四以来的这种杀伐气，到现在，也没有大的改变。“写文章一开口就骂人”的事还是经常发生。好像不骂人，就不是批评家了。这是很奇怪的逻辑：你如果说一部作品好，那就意味着你和这个作家有金钱或人情方面的交易；你只有批判一部作品，才能体现出一个批评家的良知。怎么能用这样的眼光来看待文学界中作家和批评家之间的关系呢？如果只有批判才能体现出良知、喜欢就肯定是一种违心的吹捧的话，那么，批评家还有没有喜欢一部作品的权利？一个批评家，如果

---

① 钱穆：《中国文学中的散文小品》，见《中国文学论丛》，生活・读书・新知三联书店，2002年版，第93—94页。

真的喜欢一部作品，发自内心地喜欢，他该如何表达这种喜欢？事实上，照着一些人的逻辑，这种喜欢是无法被表达的。因为只要他不喜欢这部作品，你若说喜欢，那你的喜欢就一定是人情的，或者收了作家或出版社的好处的。如果大家都这样想问题和看待事情的话，那这个世界就真的太可怕了。

许多人都要求这个时代的批评家要更勇敢、更尖锐地战斗，可我要说的是，战斗只是批评家的使命之一，而不是全部。批评家除了扮演“作家各种错误的发现者和收集人”（斯威夫特语）这一角色之外，它理应还有更高的写作理想。除了发现作家的错误，批评家可能还需要在作品中寻美——“寻美的批评”同样令人尊敬。这方面并不是没有成功的范例。李健吾的批评就是很好的榜样。他认为，最好的批评是既不溢美，也不苛责，“不诽谤，不攻讦，不应征”[1]，维护批评尊严，不该以贬低写作者的地位为代价，批评者和写作者之间应该是平等的，而批评者更应是谦逊的，要与写作者取对话的态度。我很喜欢李健吾的批评，他是真正有立场，又有话语风度的人。我现在推崇他这种批评风格。

钱穆还有一段话是评价鲁迅的。他说，鲁迅后期，“卷入政治漩涡以后，他的文字更变得尖刻泼辣了。实在已离弃了文学上‘文德敬恕’的美德。”[2] 钱穆在这里引用的一个词，“文德敬恕”，它出自清代著名学者章学诚的著作。它说的是为文最重要的态度理应为敬与恕——谁都知道，这是很高的境界。我虽不能至，然心向往之。一方面要有悲悯和同情，另一方面要“文德敬恕”，这两点，似乎一下就为我划定了新的批评边界。

我开始学习以善意、仁慈的心看待文学世界。刚开始，我觉得自己所向往的这种新的批评伦理，一定是不合时宜的，没想到，我很快又读

---

① 李健吾：《咀华二集·跋》，见《咀华集·咀华二集》，复旦大学出版社，2005年版。
② 钱穆：《中国散文》，见《中国文学论丛》，生活·读书·新知三联书店，2002年版，第77页。

到了另一个批评家李敬泽的一段话，他说的意思，和我不谋而合了。他是在被问到当代批评界是否“缺乏应有的真诚的批评之声，而多半是些褒扬与捧杀”、批评家是否已经“堕落”时，对《羊城晚报》的记者所做的回答，这个回答发人深思：

在我们这个时代，最容易的事就是指责别人“堕落”。孔子在春秋时代也没变成个愤青，为什么？因为他强调“反求诸己”，就是说，先摸着心口想想，自己做到了没有做好了没有？我想我们现在都应该有一点“反求诸己”的精神，虽然这不如一步站到道德高地上那么爽。

反求诸己，我得承认，也写了应酬文章，也曾巧言令色虚情假意，但我不认为这是“堕落”，我把它看作人性的弱点，我在努力克服。但是，这里有个问题，就是你说的，“缺乏应有的真诚的批评之声，而多半是些褒扬与捧杀”——好像这就是“堕落”的症候，实际情况恐怕不是这样，如今气大声宏一呼百应的不都是批评、指责乃至骂人吗？照这么说现在应该是很不堕落才对。

我想我们正在发展一种破坏性的文化逻辑，好像表现我们的“真诚”的唯一途径就是去毁坏，骂你是真诚的，夸你肯定是不真诚的，这种逻辑是不是有问题？伟大的批评家总是有力地求证、阐发和肯定了一些东西，在他的周围站起一批巨人，可是我们现在对批评家的想象是，最好他的周围尸横遍野。

我也骂人，在私下有时也刻毒。但写文章时，我抑制这种冲动，因为第一，从小父母就教育我，有教养的人不要骂街；第二，骂人的快感肯定和攻击、破坏、毁灭有关，我还没有变态到只能通过这个寻求快乐——就文学作品来说，最大的罪过也不过是愚蠢和无能，不值得动用杀伤性武器。

当我们纠缠诸如此类的问题时，我们可能忘了文学批评的真正职责：

批评家应该看出我们这个时代想象和写作中的才华和创造，阐扬和保存那些扩展了我们的精神空间和表达空间的珍贵因素，简单地说，就是帮助真正的好东西被充分地意识到，帮助它们留存下去。所以，批评家可能需要谦卑一点——不是对作家谦卑，而是对才华和创造采取谦卑的欣赏的态度。郎朗的钢琴弹得好，你只好对此谦卑，但如果按我们这里的逻辑，你只有冲他叫倒好才算本事才算"真诚"，这叫什么？这就是野蛮。我想我们现在的文化生活中，做野蛮人的冲动可能已经盖过了做文明人的冲动，对此恰当的说法只能是"堕落"。[①]

确实，李敬泽所提到的"一种破坏性的文化逻辑"，是值得我们警惕的。"伟大的批评家总是有力地求证、阐发和肯定了一些东西，在他的周围站起一批巨人，可是我们现在对批评家的想象是，最好他的周围尸横遍野。"这话对当下批评界是有警示作用的。我们常常以为自己真理在握，可以肆意地批判别人，可是从未想过，自己到底为文学提供了什么建设性的东西。一味地批判，但是对才华和创造没有基本的谦卑和欣赏，对别人的智力劳动没有基本的尊重，对当下的文学发展没有提供有效的建设，这样的批评，就已经开始走向野蛮了。

我是常常警告自己不要以野蛮的语气来谈论文学的，所以，我花了这么长的时间来对自己的批评态度作一个说明。我最近才有所省悟，原来一个人心里有怨恨或者有不满的时候，那时整个人是狭小的、斤斤计较的，一个人只有走向了仁慈，超越了简单的善恶，他的胸襟才会真正宽广。这个道理其实很简单。你的心若有所怨恨，那就说明你的心里还在抓着某个东西，还放不下，这自然会使你紧张，这就好比一个人的手里提着很重的东西，那就不仅手在用力，全身都在用力，甚至脸部的表

---

① 黄咏梅：《李敬泽：希望我周围站起一批巨人》，载《羊城晚报》2006 年 3 月 3 日。

情也在用力了。心是很难造假的，它会通过一些细节泄露出内在的秘密。因此，从事文学的人，目光要深远，心要宽宏，旨趣要高迈，灵魂要生动，唯有如此，他才能体会到文学中那性情之美，精神之美。

以这种眼光看文学，就会发现，当代文学尽管不尽如人意，但也并不像一些说的那样，放眼望去，一个好作家、一部好作品都没有。这样看待当代文学是不公正的。也许，外面炒得最热的那些作品确实不是最好的，但好的作品，不太引起媒体注意的那部分，是不是进入过你的视野？很多人都说，这些年没有好的长篇小说，这话我是不能同意的，像尤凤伟的《中国一九五七》、麦家的《解密》、格非的《人面桃花》、北村的《我和上帝有个约》，那都是很好的作品，只是没有引起媒体界、文学界的足够重视罢了。

我当然也知道，文学走到今天，在当前处境下，大家普遍对文学存比较悲观的看法，因为文学在某种程度上已经被边缘化，这是一个事实。文学影响力的衰微，文学介入社会能力的弱化，这确实是不可回避的现实，但我个人，由于一直和文学圈子里的人有交往，对文学的现状倒不是特别悲观。我认为，文学在当今中国是处在一个比较正常的处境，虽然没有很多人关心，但也有不少的人，心里是放不下文学，对文学一直怀着感情的。说文学衰落的人，沿用的基本上都是上世纪八十年代的参照标准。八十年代是一个全民面临阅读饥渴的年代，任何一本好书出来，都会风靡全国，就像任何一首好听的歌、任何一部好看的电影一夜之间会热遍大江南北一样，这是当时那种特殊的政治环境造成的，尤其是经过“文革”十年的浩劫，人们的心灵已经有了太多的空间，需要新的精神读物来填充。现在看来，全民的文学热只是特殊时代的产物，我们不能一直这样期待文学；在一个正常的年代，文学必定是一部分人关心的事情。文学应该让它回到它原有的位置上来，作家也要让他回到正常的心境里来写作，我们不能对文学存着过分理想化的幻觉。

其实，据我了解，比起一些西方国家，甚至包括日本这样的国家，中国文学依然算是很热的，中国作家在社会各个层面的活动能力也依然是强的。即便从出版的角度来看，也是如此，畅销书、制造话题的书，很多还是文学书。那些名作家的新作，在书店往往还是摆在最醒目的位置上，甚至大量被盗版的书，很多也是文学书。这些都是文学仍旧有热度的证据。

中国是一个独特的民族，她没有属于自己的超越性的宗教，至少，宗教没有全面进入世俗生活的层面，影响世俗生活的，还是儒家的思想居多，同时，文人、文学，在中国也成了一种生活的理想。林语堂说，"中国诗在中国代替了宗教的任务"，这是对的。很多的知识人，骨子里还是有文人情怀的。他们可能自己不会吟诗作赋，却在心里尊重这种文人生活。至少古代是这个样子的。现在商业文化盛行了，财富成了多数人心中认为的成功标志，可有意思的是，作家在清贫的时候，往往对写作、对文化会有一种轻贱的思想，而那些拥有了财富的人士，有一些反而会对文学、文化心存敬重。这真是一个悖论：做文学的，不重文学；不做文学的，反而对文学有一种美好的向往。我有一些朋友，是很有钱的，他们的钱多到一个地步，已经不能给他们带来满足了，奢侈的生活也不能再引起他们的兴趣了，这个时候，他们反而喜欢舞文弄墨起来。即便是不舞文弄墨的，也喜欢参与一些文化活动，或者结交一些文人。这是真的。我有多个朋友，见到我就和我谈文学，或者谈最近读的某本书，他们还花钱收集作家的书法或手稿。你可以说这是他们的一种兴趣，但这样的兴趣，总是包含着他们对文学的尊重。还有一些老板，包括房地产的老板，在给自己的楼盘或者公司取名的时候，也喜欢把名字取得文气一些，有韵味一些，参考的标准，往往也是文学。广州有一个楼盘，很大，其中一片楼房，最初取的名字叫"江临天下"，后来觉得这个名字太大，就接受别人的建议，改成"左岸"，结果，很多有小资情调的

人，都喜欢住在里面。“左岸”这个名，我想就是很文学的。

给孩子取名字，也是如此。西方人的孩子，很多都取摩西、彼得、约翰、保罗、玛利亚等，到处都是约翰，到处都是玛利亚，这一点都不稀奇，因为他们取名时的参照，是《圣经》，是宗教背景，他们的宗教是和他们的世俗生活融为一体的；中国人给孩子取名字，没有宗教可以参照，即便有宗教信仰的家庭，也经常要刻意回避这个背景，比如，信仰佛教的家庭，一般不会把自己的孩子取名为一灯、空相、本尘什么的，这样的名，似乎有一种不祥的感觉，他们怕自己的孩子长大之后看破红尘、不思进取。相比之下，中国人更愿意取那些文学意味浓厚的名字，比如李晴川、西门吹雪、唐不遇什么的。由此可见，中国的文学是参与到了中国人的人生之中的；一个人的人生，如果缺了文学，就会少很多的风雅和味道。我跟一些书法家、画家朋友说，你们的作品要有大的突破，就必须增加自己在文化尤其是在文学方面的修养。古代的书法家、画家，都不是单纯地只会写字或画画的，他们同时一定是文人，一定会作诗或写文章的。诗、书、画以前是一家的。没有诗文，只有书法和画，要真正地传世，我怕也是难的。孔子的言论现在我们还读得到，孔子的笔墨就看不到了；屈原的诗文，至今还在传唱，屈原的书法，我们是看不到了；即便是离现在近一些的，《红楼梦》至今流传，可短短两三百年，曹雪芹的手迹，我怕是很难找了。许多的时候，文学比任何文化形式都要永久。有个哲人说，诗比历史更永久。我相信。

中国现在是处于转型期，会出现漠视文化、轻贱文学、讽刺文人的现象，并不奇怪。但这样的状况不会一直存在下去的。我对文学的未来怀有信心。当一个社会完成了一定的物质积累的时候，文化的需求又会重新回来。当物质生活丰富了，人们又会追求起一种风雅生活的，甚至会投身于文化，渴望在其中找到安身立命的去处——这种人会越来越多。我曾经在一套丛书的序言里说，没有文学的世界，必定是一

个坚硬、僵死的世界。这样的世界，显然不适合于人类居住，因为人心所需要的温暖、柔软和美好，并不会从这个世界里生产出来。这个时候，就不由得让人想念起文学来了——文学的重要功能之一正是软化人心、创造梦想。诚如台湾作家张大春所说，文学带给人的往往是“一个梦、一则幻想”而已。然而，谁都不能否认，只有那种存着梦想的人生，才是真的人生。

文学存在的价值是什么？就是表明人类还有做梦的权利。因为有了这个梦，单调的生活将变得复杂，窄小的心灵将变得广阔。文学鼓励我们用别人的故事来补充自己的生活经历，也鼓励我们用别人的体验来扩展自己的精神边界——每一次阅读，我们仿佛都是在造访自己的另一种人生，甚至，阅读还可以使我们经历别人的人生，分享别人的伤感。比如，公元七百四十二年，诗人李白游历东晋名士谢安旧处后，写下了著名的《东山吟》：“携妓东土山，怅然悲谢安。我妓今朝如花月，他妓古坟荒草寒。”这本是李白的个人感叹，但自从这首诗流传以来，李白的慨叹就一直被无数的人所分享。是啊，当年那如花似玉的“他妓”已化作“古坟荒草”，但“今朝如花月”的“我妓”呢，百年之后，还不照样成为一堆“古坟荒草”供后人缅怀？无论你是帝王将相、才子佳人，还是贩夫走卒、乞丐傻瓜，结局并无两样。由此想来，一种旷世的悲凉就会油然而生——于是，大诗人李白那惊天动地的“怅然”，我们这些小人物在一千多年之后，也在阅读中实实在在地体会了一回。这就是文学的魅力。它所创造的世界，是现实世界的延伸和补充，是想象力的传奇，是许多种人生的叠加，它能为哪怕是贫乏的人生提供异常丰富的可能性。人类怎能离开文学？没有文学，真实的性情如何表达？过往的生命如何变得生动？刻骨的爱情如何才能重来？加缪在《鼠疫》一书中说：“这没有爱情的世界就好像是个没有生命的世界，但总会有这么一个时刻，人们将对监狱、工作、勇气之类的东西感到厌倦，而去寻找当年的

伊人，昔日的柔情。”——而“当年的伊人，昔日的柔情”，正是文学永恒的主题之一。由此可见，文学远没有死亡，它还在我们的生活中发挥影响力，今后甚至还会发挥更大的影响力。这不是空想，而是我对整个社会发展的一种判断。

2．不变的精神核心

尽管如此，我们也必须看到，由于消费文化的介入，大大地改变了文学固有的传播方式和影响读者的方式，这必然带来一些新的问题。世界越来越浮躁，利益神话越来越刺激人，这些，都肯定会影响一些作家的写作。不影响是不可能的。稍微比较一下作家成名前后的写作，就会发现，哪怕是一些相当有成就的作家，也在这种喧闹的环境下，开始变得沉不住气了，看他们的新作，就知道他们这些年沉潜下来的东西不多，心灵探索的力度也在减弱，明显是写作的心开始慌乱了，不知不觉就和现在的消费文化合流了，读者喜欢什么方面的刺激，他就写什么方面的题材，而不问这样的题材,是不是他所擅长或者他所关注的。有一个年轻作家,叫徐则臣,他的小说写得很不错的，最近他在给我的一封信中说：“作家和批评家越来越功利，越来越投机了，很少有作家能坚定地贯彻自己的写作美学，总是在变，什么流行写什么，所以文坛才会如此热闹，今天刮这个风，明天刮那个风，而且每场风都刮得轰轰烈烈。这是否说明我们的作家根本就没有自己相对稳定的世界观和文学观？那么多人对时髦的底层叙事趋之若鹜让我惊异，而且完全无视小说最基本、最朴素的东西，把小说狭隘为苦情戏，和道德啥啥的连在一起。当文学和世俗的道德联系在一起时，实在让人无话可说。”我同意他的意见。不能说现在大家关注底层了，你也去逼着自己写底层，你对底层不熟悉，不做研究，写出来的，一定是虚假的，你那个底层关怀，可能也是冒充的；你的写作，还是要遵循自己心的指向。

最近一个在《中国青年报》做记者的朋友，把他做的韩少功的访谈，发到我信箱，我发现，韩少功对底层问题有很清醒的看法：

一个好作家应该超越阶层身份局限，比如一个穷人作家，最好能体会上层人的苦恼，不能囿于阶级仇恨；一个小资或大富的作家，最好能关注下层人的艰辛，不能止于阶级傲慢。这就是所谓大心。在当前社会等级制趋势严重的情况下，有些人因事立言，反对拜金附势之风，提倡关注底层，应该是一种有益的提醒。

当然，底层并不是什么灵丹妙药，正如蔑视底层更不是什么灵丹妙药。从俄国文学的“人民性”到中国的“工农兵文艺”，好些底层文学也曾落入造神的陷阱。正如马克思说，统治阶级的思想就是统治的思想。很成问题的上层总是与很成问题的底层形成同构和共生的关系。因此，作家们关注底层，一要热情，二要冷峻，第三还要有写作的修养，不能把政治标签当饭吃。[1]

韩少功是一个智者，他的一些思索是很有价值的。确实，好的写作，永远是要超越阶级、超越身份、超越题材甚至还要超越庸俗的道德和政治的，好的写作要有一颗“大心”。你若存着这么一个大心、真心，你的写作就会先感动自己，然后再感动更多的人。可是，现在的很多作家，他的写作不是为自己的心写的，他是为出版社写的，为一些假想的读者写的，他在写作的时候，总是在考虑读者喜欢什么，市场喜欢什么，以为考虑这些了，他的书就会好卖。这是误解。一本书好不好卖，首先还是要看这书的质量和价值的。一些畅销书，即便不是好书，但也可能不是坏书，它的底子还是要不错的，要不，在偌大的中国畅销就有点不可

---

① 张彦武：《韩少功：恢复同情和理解就是文学的大政治》，载《中国青年报》2006 年 12 月 11 日。

思议了。再说，畅销书永远是一个例外，是个案，是许多因素合力的结果，它不具有普遍性。一个作家写作的时候，是不能将现有的畅销书当作自己的参考标准的。很多的畅销书，出版之初，连作家自己、甚至连出版社都想不到会畅销，结果出来之后，受到了大家的关注，这里面有一些不可预测的因素。你们可能想不到，像阿来的《尘埃落定》算是畅销书了，卖了可能过百万册了，在国外也卖了好价钱，可是这本书，当初是被好几个出版社退稿的，你怎么解释这件事情？貌似不好读的作品，却成了畅销书；貌似好卖的作品，出版之后却大量滞销，这样的事情，出版界每年都要发生好多。比如，前些年，青春小说不是很好卖么？只要沾上青春小说的边，沾上“八〇后”作家这个群体，好像总能卖上几万册，多的达到一两百万册，可是，近一年来，这个状况又发生微妙的变化了。“八〇后”作家的书除了已经走红的那几个，似乎一下子就不怎么好卖了，至少不像以前那么受欢迎了。还有前段热过一阵的玄幻小说，也不那么被看好了吧？市场是瞬息万变的，一个作家，如果要完全跟着市场走，那就太累了。

从这个角度讲，文学在变化，但变化的背后，还是有一个不变的东西的。再怎么变，我想文学还是要有一些基本的东西。比如诚实、感动、同情心、美、灵魂的独白、故事、精美的语言等，这些都是最基本的，无论何时，无论文学怎么革命，都是难以改变的。现在的问题是，文学在外面走了一圈，仿佛又回到了它的原点。这就好比二十世纪八十年代的先锋小说，做了很多形式方面的大胆实验，可是到九十年代中期以后，先锋作家们又都回到了故事这个古老的叙事形式上来了，小说又写得朴素而传统了。余华、苏童是这样，格非、北村也是这样。不是说八十年代的文学革命没有价值，而是说，文学革命的最终目的，还是为了解释人心万象，为了书写灵魂在一个时代所面对的遭遇和磨难。假如故事能够让作家达成这个写作目的，那重新使用故事又有何不可？形式并不是

终极的，也不是不变的，任何的形式，除了让我们看到一种语言的难度以外，还得方便作家们观察灵魂、探索人心。

现在的文学，有一种不好的倾向，普遍都成了观念写作、书斋写作，活生生的东西太少，大多是作家躲在书房里的胡思乱想，很苍白，文字没有丝毫的感染力。要么是情节编造得离奇，要么是像风干的语言碎片，文字一点温度都没有，好像作家普遍丧失了对这个世界的感知能力，这是很可怕的。韩少功在上面那篇访谈中还说：

> 商业文化的内核就是欲望主义、拜金主义、极端利己主义，其结果必然是感觉力的丧失，与历史上的造神文化殊途同归。比如我们从八卦化新闻和泡沫化文学里，已经看不到多少对自然和人的生动感觉，倒是经常遭遇雷同或胡闹。因此，恢复感觉力就是政治，恢复同情和理解就是文学的大政治。[1]

这话说出了文学的根本匮乏，是作家们的感觉力在钝化，是作家们的心智死沉了、不活跃了，文学世界才变得僵化、单调的。“恢复感觉力就是政治，恢复同情和理解就是文学的大政治”，所谓恢复，其实就是以前有的，现在弄丢了，以前是常识，现在成稀有事物了。感觉力、同情心、理解力，这些，再普通不过的写作素质，可在今天的作家身上，到底还存在几何？有一些作家的感觉越来越怪异，心却像钢铁一样坚硬，这样写出来的作品，是断不能成为心灵读物的。

回到刚才那个话题，文学世界是有一个不变的精神核心的。先贤传下来的那套写作技艺以及文学情怀，终归是很难抛弃的。现在一些年轻作家，一开口就是网络，就是自我，文学史上的那些经典作品，完全不

---

① 张彦武：《韩少功：恢复同情和理解就是文学的大政治》，载《中国青年报》2006 年 12 月 11 日。

在他们的视野里。以前这种文学上的数典忘祖是文学革命，现在这种数典忘祖就是接近无知了。法国新小说派作家，也曾在他们的宣言里说，要把巴尔扎克扔下船去，但他们这样说的时候，是了解了巴尔扎克并形成了跟巴尔扎克完全不同的理解世界的方式的；胡适、鲁迅他们这代人反中国传统，也是建基于对中国传统的研究之上的。可是，现在很多年轻的学子、作家，根本不了解传统，也没读过几部经典作品，就放言与文学经典决裂，想开创自己的话语世界。他们好像是生而知之者。如果真有这种生而知之者，那一定是文学天才了，可惜，他们不是天才，而多是无知的勇士。

文学有时并不需要多少勇士，它需要的反而是笨拙、诚实、坚韧甚至饱含泪水的感觉主义者，需要有一颗广阔、仁慈的心，来守护生活中还残存的希望和梦想。古老的同情心需要复活，精细、严实的写作技艺要再次得到尊重。写作是一种需要耐心的精神事业，没有耐心，我们就根本发现不了这个时代的心灵到底发生了哪些细微的变化。可是，我们看到的事实是，这个时代的作家，根本没有耐心停下来倾听一个老人的呢喃，或者看一眼现在农村的庄稼到底是什么颜色的。很多的作家，都在进行一种抽象的写作，这种写作几乎不和当下的具体生活发生联系。他们所书写的民工，除了在流水线上做苦工或者在脚手架上准备跳楼以威胁厂方发放工资之外，并没有自己的欢乐或理想；他们笔下的农民，除了愚蠢和恶俗之外，似乎也没享受过温暖的爱情、亲情；他们小说中的都市男女，除了喝咖啡和做爱之外，似乎不要上班或回家的。一种远离地面、远离生活现场的抽象写作，正在成为新的潜规则，很多作家都像有默契似的，不约而同地把世界简单化、概念化。

对生活的简化，就是对生活的遗忘，同时也是向生活说谎。简化生活，不诚实，向生活说谎，这似乎成了现代作家写作的通病。米兰·昆德拉说：

简化的蛀虫一直以来就在啃噬着人类的生活：即使最伟大的爱情最后也会被简化为一个由淡淡的回忆组成的骨架。但现代社会的特点可怕地强化了这一不幸的过程：人的生活被简化为他的社会职责；一个民族的历史被简化为几个事件，而这几个事件又被简化为具有倾向性的阐释；社会生活被简化成政治斗争，而政治斗争被简化为地球上仅有的两个超级大国的对立。人类处于一个真正简化的漩涡之中，其中，胡塞尔所说的“生活世界”彻底地黯淡了，存在最终落入遗忘之中。[①]

这话可以在中国文学中得到验证。当中国作家一窝蜂都去写某一种题材或人物时，过不了多久，这个题材或人物不但不会被人牢牢地记住，相反，它一定是会遭遇到比以前更严重的遗忘。现在很多人不都在写底层么，我想，不久之后，真正的底层就会被人遗忘。在那些声嘶力竭的底层书写中，真正的底层本来就处于沉默之中，现在又形成了固定的底层关怀模式，谁还会对那些在街边洗澡和睡觉的底层劳动者投去关注的目光呢？很多作家关注的不过是观念上的底层，不过是媒体报道出来的那个底层罢了，他们的底层叙事，和身边真实存在的民工或上访者，其实没有多少关系。李敬泽有一次说，现在的作家写的底层，除了“小姐”写得比较真实以外，其他的都面目可疑。这说明了什么问题？文学会走到今天这一步，有时确实是令人伤心的。

3．让感官和人心活跃起来

但伤心是没有用的。要紧的，还是心平气和地来研究文学的现状，

---

① 〔捷克〕米兰·昆德拉：《小说的艺术》，董强译，上海译文出版社，2004 年版，第 22—23 页。

看看今日的文学，到底缺乏的是什么。要说缺乏，我可以随口说出一堆，但这样说，多少有点像空谈。今天，我要指出的缺乏，主要是有针对性的，是文学修养和精神意义上的缺乏，或者说，是对当下的写作显得最重要的那种缺乏。我先从最低的地方开始说起。

第一，缺乏活跃的感官世界。

我刚才说了，今天的文学普遍进入到了一个书斋写作和纸上写作的时代。文学家，尤其是小说家，稍有知名度之后，就能靠写作养家糊口，甚至过上体面的生活。这个时候，他们就不需要外出辛苦工作，可以待在家里专心写作了。这本来是一件好事情。可是，如果一个人长期待在家里，不接触更丰富的社会生活，他的感受力只和报纸或书籍打交道，写作的时候，也是依靠这种阅读经验来虚构，时间久了，他就会在写作中露出苍白、贫血的面容。本来丰富的世界，在他笔下是静默的。有些作家，他最近写的作品，很多经验类型、心灵细节，都和他早期的作品相类似，没有什么新的进展和发现，因为他对生活没有获得什么新的感受。这是致命的。一个作家，写来写去都是那些事情，经验的边界没有扩展，灵魂的体验没有更深，他的写作，哪怕再热闹，也不过是变相的重复罢了，甚至连重复都算不上，而只是简单地复制自己过去的感受，或者直接复制报纸的社会新闻、复制好莱坞的影碟。这样的写作，已经和创造无关。

我曾经对一些作家说，你们的感官系统几乎都废了，你们已经习惯了用头脑写作，而从来没有想过，作家有时也是要用耳朵写作、用鼻子写作、用眼睛写作的。你们只记得自己有头脑，没想到自己还有心肠；你们只想到自己有手，没想到自己也有眼睛、鼻子、耳朵、舌头。好的写作，绝对不仅是头脑和手的合作，而更应是头脑和心肠的结合，并且要调动起全身所有的器官，让它们都参与到写作中来，这样创造出来的文学世界，才会是生动的、丰富的。

前不久，我在北京召开的“莫言作品学术研讨会”上感慨说，我在当代文学中很久没有听到一声鸟叫，很久没有目睹一朵花的开放，也很久没有看到田野和庄稼的颜色了。今天的作家都耽于幻想，热衷虚构，唯独不会看，不会听，不会闻；他们的世界是没有声音，也没有颜色的。这个感受，我去年八月到乡下小住时，尤其强烈。我本是来自农村的，可这些年在城里工作之后，每次回乡下都匆匆忙忙，早已丧失了很多乡村特有的经验和感受力。去年八月，我到福州旁边的永泰县一个朋友家小住。那个地方是一个优美、安静的村庄，海拔不低，所以即便是酷暑，睡觉的时候也要盖棉被。一天傍晚，我吃完饭，坐在朋友的家门口，看着夜幕一点点降临，那一刻，我突然觉得，自己已经十多年没有真正感受过什么叫黄昏、什么叫凌晨了！以前在城里，天还没黑，所有的灯就亮起来了，夜幕一点点吞噬世界的情景，你根本不可能看到；而每天早上起床的时候，太阳已经老高，你也根本没有机会感受晨曦一点点将万物显露出来的过程。现在的都市人，普遍过着没有黄昏也没有凌晨的日子。我们的生活，似乎和自然、和大地是没有关系的。这也就难怪作家们所创造的文学世界不生动了。

可是，我们看一些优秀作家的作品，就会发现，他的眼睛是睁开的，鼻子是灵敏的，耳朵也是竖起来的。你在他的作品中，会读到丰富的感受，有很多细微的声响，也有斑斓灿烂的颜色。比如读莫言的作品，就会接触到一个色彩绚丽的感官王国。尤其是他的《透明的红萝卜》，里面那个孩子的感觉是通透的，作者写这个孩子的时候，也焕发出了奇异的想象力。莫言的文学成就，很大程度上是得益于他是一个感官活跃的作家。还有余华的一些小说、散文，也都是感官活跃的，因此，他笔下的世界，往往有很多精准、生动的细节。余华有一篇随笔，题目叫《内心之死》，里面就谈到了这个写作问题，他说：

当人物最需要内心表达的时候，我学会了如何让人物的心脏停止跳动，同时让他们的眼睛睁开，让他们的耳朵矗起，让他们的身体活跃起来，我知道了这时候人物的状态比什么都重要，因为只有它才真正具有了表达丰富内心的能力。①

余华的一些作品，贯彻了他自己声称的这种“让人物的心脏停止跳动”的写作原则。比如，我很喜欢他的散文《儿子的出生》，他写儿子刚生出来时，“一个护士让我抱抱他，我想抱他，可是我不敢，他是那么的小，我怕把他抱坏了。”——“我怕把他抱坏了”这句里的一个“坏”字，就把余华所看到的一个新生婴儿的小和脆弱彻底写活了，同时，那个父亲的心理也显得生动而真实。余华还有一篇散文，也是描写儿子的，叫《可乐与酒》，写的是一岁零四五个月的儿子漏漏第一次喝可乐时的情景：

他先是慢慢地喝，接着越来越快，喝完后他将奶瓶放在那张小桌子上，身体在小桌子后面坐了下来，他有些发呆地看着我，显然可乐所含的气体在捣乱了，使他的胃里出现了十分古怪的感受。接着他打了一个嗝，一股气体从他嘴里涌出，他被自己的嗝弄得目瞪口呆。他不知道发生了什么，睁圆了眼睛惊奇地看着我，然后脑袋一抖，又打了一个嗝。他更加惊奇了，开始伸手去摸自己的胸口，这一次他的胸口也跟着一抖，他打出了第三个嗝。他开始慌张起来，他可能觉得自己的嘴像是枪口一样，嗝从里面出来时，就像是子弹从那地方射出去。他站起来，仿佛要逃离这个地方，仿佛嗝就是从这地方钻出来的，可是等他走到一旁后，又是脑袋一抖，打出了第四个嗝。他发现嗝在紧追着他，他开始害怕了，

① 余华：《内心之死》，见《我能否相信自己》，人民日报出版社，1998年版。

嘴巴出现了哭泣前的扭动。[1]

这个时候的余华，眼睛一定是睁得很大的。他写儿子打嗝，不是笼统地写，而是很有耐心地写漏漏“打了一个嗝”“又打了一个嗝”，直到“打出了第四个嗝”；在嗝声中，漏漏的神情也从“发呆”到“目瞪口呆”，从“惊奇”“慌张”到“害怕”，再从“害怕”到“哭泣前的扭动”，一路变化下来，加上一系列动作，可乐对一个孩子的感受彻底被放大了，整个场面也变得活生生的了。

这样的文学世界是多么吸引人，又是多么丰富！那些凭知识和观念写作的作家，放弃书写这个丰富的感官世界，又是多么令人惋惜！我还读过诗人于坚的一篇随笔，他写了一段难忘的经历：

我的父母由于投身革命而无暇顾及我的发育成长，因而当我两岁时，感染了急性肺炎，未能及时送入医院治疗，直到奄奄一息，才被送往医院，过量的链霉素注射将我从死亡中拯救出来，却使我的听力受到影响，从此我再也听不到表、蚊子、雨滴和落叶的声音，革命赋予我一双只能对喧嚣发生反应的耳朵。我习惯于用眼睛来把握周围的世界，而在幻觉与虚构中创造它的语言和音响。多年之后，我有了一个助听器，我第一件事就是跑到郊外的一个树林子里，当我听到往昔我以为无声无息的树林里有那么多生命在歌唱时，我一个人独自泪流满面。[2]

我很感动。一个于普通人来说是平常的声音，可对听力一度受损的于坚来说，这个细微的声音能被听见，却是值得“泪流满面”的事情。正因为此，我读于坚的诗，能读到很多物质材料意义上的细部，他的诗，

① 余华：《可乐与酒》，见《灵魂饭》，南海出版公司，2002 年版。
② 于坚：《关于我自己的一些事情》，见《棕皮手记》，东方出版中心，1997 年版。

拒绝隐喻，重视事物本身，在实感层面，富有生活的质感，因为他挚爱这个世界，并对一种具体、准确的现实，保持着发现的热情。

今天，当丧失活力、抛弃感官的"纸上的文学"一统天下的时候，我尤为看重作家借由眼睛、耳朵、鼻子、舌头这些感官以及记忆所发现的真实世界——当苍白的虚构遍地都是，唯有真实才能复活文学的心。否则，举目所见，都是空心的文学，虚假的文学，那将是何等的贫乏和荒凉。索尔仁尼琴有一句名言说，"一句真话能比整个世界的分量还重"，套用在现有的文学写作中，似乎可以说，一个真实的细节有时比整个虚构世界的分量还重。一个作家，如果相信内心的真实和具体的世界、事物密切相连的话，他必定会进入一种眼睛式、耳朵式的写作，因为在我们这个敌视具体事物的时代，有时唯有借助看、听、闻、嗅，才能反抗遮蔽，澄明真实。①

上面这段话，是我在给陈冠学的《大地的事》一书写的序言里说的。陈冠学是台湾有名的作家，他的《大地的事》在台湾出版时，叫《田园之秋》。这本书在台湾声名卓著，曾获"吴三连文学奖"等多个奖项，同时编入台湾"国中"、高中、高职、大学的国文教科书，并被誉为"台湾文学史上最光彩灿烂的散文经典"。可在大陆，知道它的人很少。二〇〇四年十月我去台湾出席"两岸现代文学发展与思潮学术研讨会"，和苏州大学文学院教授范培松老师同行，他向我举荐了这本书，我当下就到台北的诚品书店买了这本书。读完之后，非常喜欢，就把他推荐给了大陆的出版人，于二〇〇六年一月由东方出版中心出版。很多朋友读了之后，都大发感慨，没想到在活着的作家中，写田园和大

---

① 谢有顺语，见陈冠学：《大地的事 · 序二》，东方出版中心，2006 年版。

地能写得如此精细、恬静、怡然自得。那个秋天的乡村世界，在陈冠学笔下，真是生机盎然、丰富活泼。比如，它写雨声，不仅是美的，还是有形状、有声音的："雨声之美，无如冬雨。冬雨细，打在屋瓦上几乎听不出声音，汇为檐滴，滴在阶石上，时而一声，最饶韵味。"它写秋虫的鸣叫，节奏分明，一咏三叹："行到庭中，站立了一会儿，正要转身入内，忽听见土蜢的鸣声，像发条极松了一般的弱，可听出擦翅的每一片段单音。心里不由受到一震，全身也受到一震，好久没听到这亲密的声音了。正待要多听一会儿，鸣声竭了，就像发条全松了一般，前后计算起来，似乎还不足十秒钟。又站了一会儿，等待第二声，竟就没有了。这是老友最后的道别，真真是向我说一声珍重再见，不免一阵悲思袭上心头……"[①] 在作者笔下，各样的景色和生物，都是活的、有感情的，并是和人心相通的，"一切景语皆情语"。

《大地的事》解放的正是作家的感官。陈冠学是一个将感官系统全面打开的作家，因此，他笔下的"田园"，就是田园本身，而不是把它当作官场、商海或其他的嘈杂人世的对抗性存在，它就是大地的一部分，是花草树木、鸡鸭牛羊，是虫叫和鸟鸣，是无边无际的夜晚，是路边的一句问候，是田间的一次小憩……这个"田园"，不是象征，也不是隐喻，就是在其中生活的人、在其中发生的事。因此，陈冠学用日记形式记下的田园和秋天，不乏琐碎，但带我们进入的却是一个最为细微、有趣、生机勃勃的生命世界。他的眼睛、耳朵和鼻子，甚至舌头，都全面向大地敞开。他说，"真正美好的事物，看着，听着，闻着，要比实际的触着、吃着更合宜。"这是一个和事物靠得很近的作家，他的文字，是有实感的，一点都不虚，同时，他的情怀，又是很高远的。在大陆，我几乎找不到这样超脱又这样实在的作家。

---

① 陈冠学：《大地的事》，东方出版中心，2006 年版，第 96 页。

好的文学，都是有很多实在、具体、准确的细节的。这些细节，如果没有感官世界的参与，就不容易写得有实感。我喜欢《红楼梦》，不单是喜欢《红楼梦》里那种感情理想，那种寻求爱情知己的决心和信念，我也喜欢《红楼梦》所写的实感层面的生活，这种生活，被曹雪芹写得活色生香、触手可及。食物的香味、人物的神采、器物的光泽、场面的气息，等等，在字里行间无不扑面而来。作者那高远的精神，并不是悬空在小说中的，作者的每一个心思，都能落实到具体的生活里。每次的吃茶、喝酒，哪怕是洗手、换衣服，这样琐碎的事情，曹雪芹写起来，没有一次是重复的，都有不同的情趣、不同的细节表现。在《红楼梦》的感官王国里，你简直可以按照声音、颜色、气味、形状、光泽等分类，对小说中的事象做很多的研究文章；你也可以根据茶、酒、饭食、点心、钱物、器具等分类，对小说中的物质进行分析——这个世界，实在是太丰富了。没有眼睛、鼻子、耳朵、舌头、手和脚、头脑和心肠的参与，怎能成就《红楼梦》这种百科全书式的写作？

我现在很重视一个作家在实感层面的写作能力。我希望作家们在写作的时候，他的感官是活跃的。有的时候，一个实感意义上的传神细节，能够将你要表达的甚至没有说出来的东西，刻在读者的心里。鲁迅的小说不多，为何大多能让人记住？就在于鲁迅有很强的刻写细节的能力。他对国民性的批判，不是一些空口号，他描写了很多底层的被损害者的形象，他对这些人物和他们的生活，有观察，也有感受。比如，他写祥林嫂的出场，“脸上瘦削不堪，黄中带黑，而且消尽了先前悲哀的神色，仿佛是木刻似的；只有那眼珠间或一轮，还可以表示她是一个活物。”一个被生活摧残到毫无生气的人，就活画在了我们面前。她一手提着竹篮，内中有一个破碗，但鲁迅要强调是“空的”；她一手拄着一支比她更长的竹竿，但鲁迅要强调“下端开了裂”。通过这些细节，这个“已经纯乎是一个乞丐了”的人就呼之欲出了。鲁迅写孔乙己，也是充满这

些有力量的细节的，他说孔乙己“从破衣袋里摸出四文大钱，放在我手里”时，不忘加一句，“他满手是泥”，这就表明孔乙己是“用这手走来的”，又在旁人的说笑声中，坐着“用这手慢慢走去了”。因着鲁迅的感官在写作时是苏醒的，他笔下的人物，寥寥数笔，就活生生地站在了我们的面前。这就是一个大作家的笔墨。

第二，缺乏赤子情怀。

这种缺乏，不是实感层面的，而是指作家的心灵，是比较深的欠缺。赤子情怀，是大情怀。有这个情怀的作家，才会对世界保持好奇，对人性怀着悲悯。所谓赤子，就像刚刚出生的婴孩；赤子之心，就是像婴孩那样纯洁无瑕、超越善恶的心。孟子说，“大人者，不失其赤子之心者也。”这意思是说，伟大的人，都有一颗像婴孩一样纯洁善良的心。同样，伟大的作家，也得具有这样一颗晶莹剔透的心，才能达到那“通而为一”的大境界。过去，很多作家都局限于现实的善恶得失，身上的束缚太多，没办法跳脱出来；因为情怀和格局太小，作品的气象也小。王国维在论到李后主的词时说，“眼界始大，感慨遂深”，眼界不大，作品就无法写得深；而作品要写得深，有时并不一定是要写得复杂，单纯有时也是一种深。赤子就是单纯的人，同时也是看得深的人。王船山在说到庶民时，说庶民既是“至愚”又是“至神”，赤子应该就是这样一个集“至愚”和“至神”于一身的人，是有大心的人。

心的容量若太小，由此派生出来的作品的承载能力也必定有限。而没有赤子情怀，一部作品即便是在俗世层面描述得再好，再严实，它的精神境界，也难以往上走。赤子情怀能帮助作家以童心、好玩之心来看待世界，从而发现这个世界更高远的一面。这个世界既复杂，又简单。从人间万象上看，这是一个复杂的社会；但从精神发展的线索看，这又是一个简单的社会——从精神意义上说，亘古以来的冲突，无非都是善与恶、爱与恨、希望和绝望、现实和梦想之间的冲突，直到今日，支配

这个世界的，还是这些基本价值。

一个作家，对这些人间价值，是不能过于执着的，一执着，就落到了俗常的道德范畴里了。而庸俗的道德，有时是写作的天敌。胡兰成劝作家在写作的时候，要有一点“好玩之心”，就是要让作家不要过分执着于价值的差别，而要写出那种“无差别的绝对之境”，这才是新境界的文学。价值过于分明的世界，是不适合文学生长的。文学世界往往是混沌的、暧昧的、模糊的、无解的。你如果能够把你的写作推向一个两难的世界，一个无法抉择的世界，一个有矛盾但又永远解决不了这个矛盾的世界，它的境界就大了。

在我看来，中国作家中最具赤子情怀的人，就是曹雪芹；境界最广大的文学作品，就是《红楼梦》。《红楼梦》是由实写虚的，王国维说它是一个“彻头彻尾的悲剧”，这个悲剧，和别人写的悲剧到底有什么不同？曹雪芹在处理这个悲剧时，是怀着怎样一种情怀来写的？很多人都注意到了，《红楼梦》里有悲伤，但没有怨恨。这是很有意思的。造成了这么惨重的悲剧，为什么作者（包括代表作者情怀的贾宝玉）心里一点怨恨之气都没有？这值得追问。《红楼梦》不是一本怨恨之书，而是一本还泪、赎罪之书。贾宝玉看到一个个青春女子或死或离，他的心里一直充满的是愧疚之情。他不仅觉得自己亏负了林黛玉，也亏负了其他女子，包括宝钗，也包括他的母亲。很多人对宝玉最终和宝钗结婚，时有所恨，其实大可不必，因为宝玉自己都不恨，我们又何恨之有？《红楼梦》的悲剧，不是要激起我们的怨恨，恰恰相反，作者是要告诉我们，有一种悲剧是没有可恨之人的，仿佛是天定的悲剧——这种悲剧，岂非更加令人伤怀、心痛？

研究《红楼梦》的人很多，注意到这一点的人，并不多。牟宗三原本是研究哲学的，但他关于《红楼梦》的一些文字理解力比多数人都深。我很喜欢他对《红楼梦》的看法。他有一篇文章，叫《水浒世界》，里

面论到《红楼梦》时，见解精深：

人们必得以林黛玉之不得与宝玉成婚为大恨，因而必深恶痛绝于宝钗。我以为此皆不免流俗之酸腐气。试想若真叫黛玉结婚生子，则黛玉还成为黛玉乎？此乃天定的悲剧，开始时已经铸定了。人们必得于此恨天骂地，实在是一种自私的喜剧心理。人们必得超越这一关，方能了悟人生之严肃。同理，读《水浒》者，必随金圣叹之批而厌恶宋江，亦大可不必。须知梁山也是一组织。《水浒》人物虽不能过我们的社会生活，但一到梁山，却亦成了一个梁山社会。自此而言，宋江是不可少的。不可纯以虚假目之也。必须饶恕一切，乃能承认一切，必须超越一切，乃能洒脱一切。[1]

《红楼梦》是超越一切、饶恕一切的，它所写的，比恨更深——因为爱比恨更永久。“必须饶恕一切，乃能承认一切，必须超越一切，乃能洒脱一切”，这个境界，唯有具赤子情怀者，才能企及。《红楼梦》的悲是大悲——大伤悲和大慈悲，曹雪芹的心也是大心——世俗心和赤子之心的合一。对于这个悲剧的研究，牟宗三很早以前还写过一篇《红楼梦悲剧之演成》，连载于一九三五至一九三六年出版的《文哲月刊》，他当时说，《红楼梦》的悲剧是“天下之至悲”：

有恶而不可恕，以怨报怨，此不足悲。有恶而可恕，哑叭吃黄连，有苦说不出，此大可悲，第一幕悲剧是也。欲恕而无所施其恕，其狠冷之情远胜于可恕，相对垂泪，各自无言，天地黯淡，草木动容，此天下之至悲也。第二幕悲剧是也。

---

① 牟宗三：《水浒世界》，见《生命的学问》，广西师范大学出版社，2005 年版。

《红楼梦》是第二幕悲剧，“天地黯淡，草木动容”，可通篇读下来，几无可恨之人，甚至你想饶恕也找不到饶恕的对象。一部几乎没有写坏人、恶人的小说，却共同演成了一曲旷世悲剧，这怎能不让人惊为天书？这个看法，牟宗三显然受到了王国维的影响。王国维的《〈红楼梦〉评论》写于二十世纪初，他“由叔本华之说”，把悲剧分为三种：

第一种之悲剧，由极恶之人，极其所有之能力以交构之者。第二种，由于盲目的运命者。第三种之悲剧，由于剧中之人物之位置及关系而不得不然者；非必有蛇蝎之性质与意外之变故也，但由普通之人物、普通之境遇，逼之不得不如是；彼等明知其害，交施之而交受之，各加以力而各不任其咎。此种悲剧，其感人贤于前二者远甚。何则？彼示人生最大之不幸，非例外之事，而人生之所固有故也。若前二种之悲剧，吾人对蛇蝎之人物与盲目之命运，未尝不悚然战栗；然以其罕见之故，犹幸吾生之可以免，而不必求息肩之地也。但在第三种，则见此非常之势力，足以破坏人生之福祉者，无时而不可坠于吾前。且此等惨酷之行，不但时时可受诸己，而或可以加诸人；躬丁其酷，而无不平之可鸣：此可谓天下之至惨也。若《红楼梦》，则正第三种之悲剧也。兹就宝玉、黛玉之事言之：贾母爱宝钗之婉嫕，而惩黛玉之孤僻，又信金玉之邪说，而思压宝玉之病；王夫人固亲于薛氏，凤姐以持家之故，忌黛玉之才而虞其不便于己也；袭人惩尤二姐、香菱之事，闻黛玉“不是东风压西风，就是西风压东风”（第八十一回）之语，惧祸之及，而自同于凤姐，亦自然之势也。宝玉之于黛玉，信誓旦旦，而不能言之于最爱之之祖母，则普通之道德使然；况黛玉一女子哉！由此种种原因，而金玉以之合，木石以之离，又岂有蛇蝎之人物、非常之变故，行于其间哉？不过通常之道德、通常之人情、通常之境遇为之而已。由此观之，《红楼梦》者，

可谓悲剧中之悲剧也。[1]

确实，《红楼梦》的悲剧不是“蛇蝎之人”造成的，也不是“盲目的运命”造成的，而是“由普通之人物、普通之境遇，逼之不得不如是”；也就是说，这是常理中的人和事所造成的悲剧。《红楼梦》里没有坏人，也没人有制造悲剧的本意，即便是“贾母爱宝钗之婉嫕”，“信金玉之邪说，而思压宝玉之病”，王夫人“亲于薛氏”，都属情理中的事，无可指摘，因为宝钗也有她的可爱之处；宝玉和黛玉虽然“信誓旦旦”，但那是两人的私事，一旦到真正的婚配时刻，宝玉遵循孝道，顺从自己最爱的祖母，也是“普通之道德使然”，在封建社会，每个人的婚姻都要听从长辈的，这无可厚非。因此，这一悲剧既超越了善恶的因由——极恶之人，也超越了因果的设置——意外之变故，却在“通常之道德、通常之人情、通常之境遇”中，发现了非常的罪责，那就是每个人都在其中、每个人都有责任的无罪之罪、无错之错。是每一个人都置身于一个错误的时代，并由此构成了一个错误的时代，才造成了这个悲剧。那谁来承担这个悲剧的责任？没有人需要具体承担，同时每一个人都要来承担，包括最爱林黛玉的贾母、贾宝玉，他们也都得在这个悲剧中承担一份责任。没有犯错的人，但每个人都犯了错；没有悲剧的制造者，但每个人都参与制造了悲剧；没有哪一个人需要被饶恕，但每一个人其实都需要被饶恕……这就是《红楼梦》的精神哲学。

《红楼梦》的情怀实在太大了，它是宇宙的，也是终极的，同时又是人间的；它超越善恶，直指本心；它既有赤子之心的温润，又有饶恕一切的宽广，它的丰富，无书可及。遗憾的是，中国文学史有这么一部伟大之书，熟读它的人虽然不少，但真正进入它的境界、它的情怀的人，

---

① 王国维：《〈红楼梦〉评论》，见《王国维文学论著三种》，商务印书馆，2001 年版，第 14—15 页。

实在不多。当代作家一直飞腾不起来，总是匍匐在地面，当可在这部书里，找到自己和伟大文学之间的差距。

第三，缺乏健全的精神维度。

文学是精神的事业、灵魂的叙事，这点，没有人会怀疑。但是，精神是有不同维度，灵魂是有质量大小的。中国小说中，《红楼梦》是一个异数，除此，中国小说多是关乎社会、国家、民族、历史的，不太有超越性的母题，也不太思索个体人生的困境，或者个人精神所遇到的难题。这种现实主义的传统，是中国小说的主流。即便是五四时期，中国文学接受了西方文学的影响，这种关注现实、人伦的话语面貌，也未发生根本的改变。鲁迅的《野草》写到了个人的痛苦和彷徨，但过于晦涩，未必每个人都能理解；张爱玲的小说写到了人与人在存在意义上的疏离感，以及孤独与爱情之间的关系，但过度执着于一己之私，也有人会觉得她的世俗气里有很狭窄的东西；直到二十世纪八十年代中期之后，西方现代主义的文学潮流再次影响中国，中国作家的精神视野才变得开阔起来，从而知道在国家和人伦之外，还有许多普遍意义上的生存难题，需要文学来表达。

总的来说，只有单一的现世层面的文学关怀，显然是不够的。由此建立起来的精神维度也是残缺、不健全的。尤其是在追问人生的意义、存在的价值方面，中国文学还相当匮乏。很多的作家，很容易就和现实达成了和解，他们在作品中所贯注的精神追问，也很容易就消失于无形，就这点而言，一些中国作家缺乏坚定的、穷根问底的、决绝的勇气——这种勇气，鲁迅身上有，别的作家身上呢，就很少。为什么要强调这种勇气？就是要作家明白，人生的很多真相，是只有在穷根问底的过程中才会显形的。沿着作品中那条狭小的精神路径一直走下去，走到心灵的深渊，把一切伪装的生存饰物都揭开，看看我们的心究竟要什么，我们的精神究竟在哪里才能居住下来，这样的文学，才是寻根的文学、找灵

魂的文学，才是值得为之垂泪的文学。可惜，随着消费主义潮流的冲击，这种文学精神几乎已经丧失殆尽。

有一段时间，我推崇须一瓜的小说，就是看到她把写作还原成了追问的艺术，同时又告诉我们，生活是经不起追问的。她的小说，有一种特有的逼问生活真相、辨析心灵细节的写作品质，有时，生活中的一个眼神（如《淡绿色的月亮》中的那个丈夫，在面对歹徒时的犹豫）、一个普通的案件（如《穿过欲望的洒水车》中的人物失踪）、一次偶然的见面（如《有一种树春天叶见红》中导致童大柱背叛爱情的那次“给他条件”的见面），都可能对一个人的精神、对一种完整的生活带来致命的颠覆。生活如此脆弱，人的内心如此不堪，而这，正是我们每一个人每天都要面对的坚硬的现实。

陈希我也是一个喜欢追问真相的作家。他的长篇小说《抓痒》，追问的就是生存之痒，他的笔触凶狠、毒辣，让人难受，但你必须承认，这也是一种现实——隐匿在现实之下的现实。比如，他在《抓痒》里写到婚姻中的新娘，本来是喜庆的事，但陈希我非得追问到底：“那些新娘，妆化得多么艳丽！她真的长得这么漂亮吗？像公主。她能保持多久？这婚纱是租来的，即使不是租来的，她能长久穿着它吗？即使是头婚的年轻的新娘，她很快也要沦为烂肉的妻子，大腹便便的孕妇，手脚麻利的母亲，理所当然进进出出厨房和卫生间的家庭主妇……”这样看世界，真是充满阴暗和绝望。它令人不得不想，人活着的意义在哪里？婚姻和爱情的精神基点在哪里？没有这个意义基础，现实和婚姻都是荒谬的。

北村也是一个要将精神困境追问到底的作家。他最近的几部小说，像《愤怒》《我和上帝有个约》，都是通过一个案件将人物心底的风景一点点地逼视出来，追问到最后，意义问题就浮现出来了。有意义的匮乏，就会有拯救的渴望，这是北村一直关注的问题。记得多年前，北村写过一个中篇小说，里面的主人公在一次吃饭的时候自问：我每次吃饭，

重复着上牙打下牙的动作，有什么意义呢？这样的问题，出现在中国作家笔下，多少有点让人觉得奇怪。但是，这种意义拷问，在西方文学传统中就显得非常普遍。像卡夫卡、福克纳这样的作家，无不在追问人之所以为人的价值和尊严在哪里，其存在的意义又在哪里。人生是经不起追问的，一追问就漏洞百出，一有漏洞，人就活得恐慌——而没有漏洞、不会恐惧的人生，一定是肤浅的，或者是麻木的。

西方有很多作家和哲学家，把人的存在状况讲得很透彻，这样的精神维度，对于深化文学的灵魂空间是很有价值的。美国有一个哲学家叫赫舍尔，他写过一本书，名字就叫《人是谁》，是本很好的书。他说：

> 人的存在之谜不在于他现在是什么，而在于他能够成为什么。……我们对人所了解的，不过是人身上潜在要素的一小部分。描述人类现在是什么，是很容易做到的；但我们无法设想人类能够成为什么。[1]

已经有的那种存在，是存在的现实性；未知的那种存在，是存在的可能性。文学的价值，不仅在于要表达存在的现实状况，更要竭力探求存在的可能性。中国文学有时过于屈服于存在的现实，把已有的现实存在，看作是合理的、不可更改的，以致在存在的可能性上几乎不作任何想象。这种精神上的屈服性，是中国文学进一步深化自己的大限。赫舍尔说，“我们认为自己是什么样的人，我们就会成为什么样的人。”而文学作为一种梦想，不正是要坚定地提醒人们生活不应该是这样的？“在这个世界上，没有一个人不懂得（尽管是朦胧地或偶尔地），生命如果不能在某种永久性的事物中得到表现，便是令人沮丧的。我们都在寻找一种信念，相信有某种值得为之受苦的事物存在。没有一个人不曾感到

---

① 〔美〕赫舍尔：《人是谁》，隗仁莲译，贵州人民出版社，1987年版，第36页。

迫切希望了解某种比生命、斗争、痛苦存在得更永久的东西。”人会问“我是谁”这样的问题，牛不会，马也不会。人想追求更高的活着的意义，其他动物不想。英国作家乔治·奥威尔看到一个男童挥打鞭子驱赶一匹马，马上就想，如果牛和马知道自己的力气要比人大得多的话，人类将对它们无可奈何。人知道自己是谁，马估计不知道。

因此，中国作家有必要强化自己在精神追问上的力度。中国的儒家文化，主要是一种现实性的文化，但跳脱出来追问人生的意义的思想，并不是一点没有，而是不明显，需要强化。除了缺叩问人生的意义、生存的价值这一精神维度，中国作家身上似乎还缺和无限存在、超验世界对话的维度。不仅作家身上缺，其实整个社会都缺。尤其是这半个多世纪来，整个中国都蔑视传统、践踏传统，新的一代，几乎都不相信这个世界是有值得敬畏、值得为之殉难的事物了。这种对文化的损害，有时比其他任何物质文化遗产的焚毁都要来得严重。中国的传统上，是讲人要有敬畏之心的，要敬天、敬地、敬畏大人，一旦把敬畏的层面抽掉，人就和动物无异了。像广州屡屡发生的飞车抢包事件，那些被抢的女性的包里，可能只有几十块钱，但一次又一次，都会有人为着包里的一个旧手机或者那几十块钱，不惜以牺牲别人性命的代价把它抢走，甚至当场把人的手剁下来，甚至把被抢的人摔死在路上。为微小的财物，不惜采取极其残忍的方式伤害一个人的生命，这样的新闻，看起来真是触目惊心。今天的人都怎么了？今天的教育还讲羞耻之心、恻隐之心吗？以前的强盗作案时，是要蒙面的，占山为王是要躲在密林里的，那个时候人还是有羞耻之心，还是知道抢劫、做强盗是见不得人的，所以，他们作案一般要趁夜黑风高的时候进行，但现在不是，光天化日之下，就可以骑着摩托车公然把人的包抢走，不顾人家死活地把人摔倒在地，扬长而去。这些人还知道敬畏和害怕吗？中国古代以来，一直是讲报应，讲来世，讲善有善报恶有恶报，讲子孙后福的，这些都是很朴素的东西，

看起来迷信，其实对人是有教育作用的，它使人在作恶时心里会发怵，手会发抖，会想到自己会不会不得善终，会想自己这样会不会把子孙的福气都败掉。当他这样想的时候，约束就来了，灵魂就会起来审判他了，这些，就叫道德律。

人光有法律管他是不够的，更重要的是他的心里要有道德律在管他，这个管，才是无时不在、真正有效的。这个道德律，是通向人的良心，通向超验世界的神性的。如果把一切超验层面的敬畏都取消掉，人活着只讲现世，人死如灯灭，真的死了就没了，那生前就赶紧吃吃喝喝吧，及时寻乐，似乎也没有什么不对。中国文化里也有及时行乐的思想，但同时它也提醒人，你要为你做的事情负责。你说不准，冥冥中是否会有一个规则，有一天会起来惩罚恶人。人一这样想，他的灵魂就会不得安宁，就会害怕。有的时候，害怕对人是一种必要的保护。你懂得害怕，那表明你还有自我约束。可是，我看现在的一些孩子，什么都不怕，不怕父母、不怕老师、不怕任何人，这个孩子长大之后，怎么得了？一个不懂得害怕的民族，放纵起来是很恐怖的。你看现在的一些人，可以把一个仅仅是没随身携带身份证的人打死，他们怎么就那么勇敢？你看现在的一些贪官，一下就贪几千万、几个亿，他们的胆子怎么就那么大？他明明知道自己几辈子也花不了这么多钱了，可他还是要贪，他对世界的公理轻蔑到了何等程度！

这些看起来都是社会问题，其实和作家的写作有关。在一个渎神的时代，在一个精神被物质吞没的时代，作家有时是一种精神秩序的守护者、建构者，他要提醒人们思索活着的意义，他也要通过对内心世界的挖掘，不断深入到更高远的精神空间里，让人对那个未知的、神秘的世界充满敬畏。一部文学作品，如果能够写到读起来让人觉得害怕、让人觉得恐惧、让人不得不敬畏一个更高远的世界，这种作品才堪称是伟大的作品。陀思妥耶夫斯基就是这样的伟大作家，他使我们意识到，人心

里是有两种力量在争斗的；《红楼梦》就是这样伟大的作品，它让人觉得没有心心相印的爱情知己，人世是没有希望的。中国作家若能强化这样一些心灵思索，他的精神维度才有可能走向健全，他的写作才有可能重获整体性的力量。

4. 要有解析人心的能力

上面我讲到了当代文学的几种缺乏，缺乏活跃的感官世界、缺乏赤子情怀、缺乏健全的精神维度，这些归结起来说，就是缺心。一种无心的写作，眼里只有利益和声名的写作，必定是僵死而窄小的。好的文学，不仅要关怀现实、面对社会，还要直接以自己的良知面对一个丰富的心灵世界。中国文学以前比较缺乏直面灵魂和存在的精神传统，作家被现世捆绑得太紧，作品里的是非道德心太重，因此，中国文学流露出的多是现世关怀，缺乏一个比这更高的灵魂审视点，无法实现超越现实、人伦、国家、民族之上的精神关怀。这个超越精神，当然不是指描写虚无缥缈之事，而是要在人心世界的建构上，赋予它丰富的精神维度——除了现实的、世俗的层面，人心也需要一个更高远、纯净的世界。所谓“天道人心”，“人心”和“天道”是可以通达于一的。中国小说惯于写人的性情，所以鲁迅才把《红楼梦》称之为“清代之人情小说的顶峰”，而在人的性情的极处，又何尝不能见出“天道”之所在、“人心”之归宿？我曾经在一篇文章中说，二十世纪下半叶之后，中国小说是越写越实了，都往现实人伦、国家民族上靠，顺应每一个时代的潮流，参与每一次现实的变动，结果是将小说写死了——因为小说是写人的，而人毕竟不能全臣服于现世，他一定有比这高远的想象、希望和梦想，如果忽视了人的这种想象、希望和梦想，人就是不健全的人，这样的文学也就是死的文学了。所以说，文学不仅要写人世，它还要写人世里有天道，

有高远的心灵，有渴求实现的希望和梦想。有了这些，人世才堪称是可珍重的人世。

文学是心的写作。要有心，要有大心，要有赤子之心，才能写出好文学，写出能感动人并引起人深思的文学。除了要有心之外，一个作家，还要有解析人心的能力。你的心有丰富的精神体验，可是，你无法将你的心所体验、所感受到的解析出来、表达出来，这样的写作，也不会成功。感受世界是一种能力，解析人心也是一种能力。韩少功在一次演讲中说，现在的人，两方面的语言能力都退化了，一是语言的形容能力，二是语言的解析能力。文学不丰富，是因为作家不会形容自己所看到、所听到的；文学不深刻，也跟作家无法将一些感受有效地解析出来有关。比如你说一本书很好，它究竟好在哪里，你说不出来；你说我很痛苦，你究竟为何而痛苦，你也说不出来。你似乎有很多话要说，但你找不到合适的词语、找不到合适的语气来谈论这些，你心里充实，但你的口是沉默的，或者你一说话，就发现你说的并非是你想说的，你想说的那部分，你一直没有说出来。这个缺乏，就是解析人心的能力的缺乏。这在中国当代文学中是很普遍的。文学的肌理不够细密，不够生动，其实说到底，就是作家没有强的解析能力，所以在他笔下，张三的痛苦和李四的痛苦是一样的，都是掉眼泪罢了；在他笔下，草原和大海也是一样的，都是壮观罢了。这种似是而非的书写，混淆了我们内心对世界的丰富感受，这样的写作，就成了概念写作、抽象写作，没有具体、生动、有效的现场感，也不存在有深度的心灵空间，是平面的，也是单调的。辛格有一个短篇，很有名的，叫《傻瓜吉姆佩尔》，他写一次傻瓜回家，看到自己的老婆和别人睡在床上，他就想，如果我妈还活着，她肯定会再死一次。一个傻瓜的心灵，通过这句话一下就解析出来了。贾平凹说，“听灵堂上的哭声就可辨清谁是媳妇谁是女儿”，这也是对人世、人情的解析。《红楼梦》到最后，宝玉觉得一切情欲都扫荡干净了，心中坦

然了，就说："如今再不生病了，我已经有了心了，要那玉何用？"这一句话，就解析出，只有宝玉是重人不重玉的，其他的人，"原来重玉不重人啊！"

哲学是论证出来的，文学则是通过形象、细节解析出来的。文学要写出人心、人世的万象，首先要作家成为一个有心的人，其次要他具备解析人心的能力。世界虽大，人心虽小，但人里面那颗波澜万丈的心，一旦被真正、全面地解析出来，这个世界再大，怕也是装不下的。[①]

---

① 余绪部分，根据本人的一个演讲录音整理而成，故保留了很多口语风格，特此说明。

从其大体为大人。孟子说，“先立乎其大者，则其小者弗能夺也。”守住生命的立场，肯定这个世界的常道，使文学写作接续上灵魂的血管，这是文学的根本出路，古今不变。“立其大者”的意思，是要从大处找问题、寻通孔，把闷在虚无时代里的力量再一次透显出来，只有这样，整个文学界的精神流转才会出现一个大逆转、大格局。——无论如何，我们不能失了这个理想。



客至心常热，文艺有好书



上架建议：当代文学评论


ISBN 978-7-5329-5364-6

定价：36.00元